

الأعمال الكاملة

الوسطية العربية

فاصل

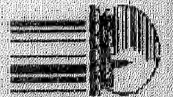
مذهب وتطبيق

الكتاب الرابع
نحو رواية عربية

تأليف
دكتور عبد الحميد إبراهيم



دار المحارف



0017539

Bibliotheca Alexandrina

الأعمال الكاملة

الوسطية العربية

مذهب وتطبيق

الكتاب الرابع

نحو رواية عربية

تأليف

دكتور عبد الحميد إبراهيم



دار المعارف

الطبعة الأولى
١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م

الاهداء

إلى أبي رحمه الله :

لولاك أنا ما كنت ، ولولاي أنت مادمتم .

فكلانا نفس واحد ، يتصل أوله بآخره ، ويتصل آخره بأوله .

وهذا هو معنى تواصل الأجيال ، ومن أجله كان ذلك الكتاب .

المقدمة

- ١ -

هذا الكتاب يختلف ، فى غاياته وإجراءاته ، عن غيره من الكتب الأخرى ، التى أرخت لحركة الرواية العربية .

فالكتب الأخرى تؤرخ للرواية العربية ، من منطلق تأثير الرواية الأوروبية ، وترصد مظاهر هذا التأثير بطريقة تحتفل بنتائج هذا التأثير ، وتراه بداية للنهضة العربية فى العصر الحديث ، وتستخدم مفردات مثل : التنوير والبحث والنهضة . والإحياء والفجر الجديد ، وغير ذلك من مفردات ترى فى مرحلة الاتصال بالحضارة الأوروبية بداية التاريخ الحقيقى للرواية العربية .

وقد تشير هذه الكتب إلى التراث القصصى عند العرب ، ولكن لكى ترصد انحساره ، كتيار ينتمى إلى القديم ، ويفسح الطريق أمام المد الجديد .

وقد أخذ أصحاب مدرسة الفجر ، الذين أرسوا دعائم الفن القصصى بمعناه الحديث ، يهاجمون المقامات فى مقالاتهم وفى مقدمات كتبهم ويتهمونها بأنها أدب صحراوى لا يعبر عن حياتنا ، ولا يلمس وجداننا ، ويشرون بابتهاج شديد ، بالأدب الجديد الذى وفد من أوروبا ، ويصفونه بأنه أدب المستقبل ، الذى سيفرض نفسه بحكم التطور التاريخى على الساحة الأدبية ، أو كما قلت :-

« وكان أصحاب الجديد يقاتلون ، وهم على ثقة بأن المستقبل لهم ، وبأنهم يبنون صرحاً جديداً فى الأدب العربى ، فد « لاشين » يملؤه السرور لأنه يشترك فى وضع الأساس ، وفى اقتحام الطريق الذى يؤدى بالأدب العربى إلى مكانته . التى يجب أن تكون له بين الآداب العالمية . مع الدكتور حسين فوزى ومحمود تيمور والدكتور هيكل وحسن محمود وإبراهيم المصرى وسعيد عبده . وعيسى عبيد يكافح مدفوعاً بأمل جعل اسمنا محترماً عند أطفالنا وأحفادنا الذين سيقرونا ، ويدركون مقدار ماضينا لأجلهم من دمائنا ونفوسنا . أما أمل شحاته عبيد فهو أن تتمكن الأجيال القادمة من معرفتنا معرفة حقيقيه » .^(١)

(١) القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ص ١٤٥ .

وتابع الدارسون هذه النبرة ، وأخذوا يؤرخون لمسيرة الفن القصصى فى العالم العربى منذ مجئ الحملة الفرنسية إلى مصر ، ويتابعون مراحل تطوره ، حتى وصل إلى مرحلة التأصيل ، وهم يعنون بذلك إستواءه على دعائم الفن الأوروبى الحديث ، بعد رحلة طويلة مع الترجمة والتعريب والتلخيص والاقتباس والمحاكاة ، حتى أمكن لهذا الفن أن يتأصل ، وأن تمتد جذوره فى التربة العربية ، وأن يأخذ الأدباء فى تأليف روايات ، لا تقل فى مظهرها عن النموذج الأوروبى الحديث .

إن الدكتور عبد المحسن طه بدر فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر من سنة ١٨٧٠ إلى سنة ١٩٣٩ م » يخصص الباب الأول للحديث عن الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه ، يتحدث فيه عن « رحلة خارج المجتمع » ، وعن « فرح أنطون وتقديم الفكر الغربى » ، وعن « روايات جورجى زيدان » ، وهو يمهّد بذلك للباب الثانى « الرواية الفنية » ، التى كتبها لاشين ، وطه حسين ، والمازنى ، والحكيم ، وهيكىل ، وغيرهم ممن أرسوا دعائم هذا الفن بمفهومه الأوروبى ، واستطاعوا أن يستزعموه فى التربة العربية ، ومن هنا كانت النقطة الأولى فى هذا الباب تدور حول « عوامل ظهور الرواية الفنية فى الغرب » نتحدث فيها عن « تغير صورة البناء الاجتماعى » و « التحول من المجتمع الإقطاعى إلى مجتمع الطبقة الوسطى » و « الطبقة الوسطى سند للأدب والفن » وغير ذلك من نقاط تتعلق ببنية المجتمع الأوروبى وحركاته التاريخية .

ومن ثم كانت الإجراءات التمهيدية فى مثل هذه الدراسات ، تهتم برصد مظاهر الالتقاء بين الشرق والغرب ، فتدرس الحملة الفرنسية على مصر ، والصراع بين الإستعمار الفرنسى والاستعمار الإنجليزى ، وظهور المطبعة ، ودور الصحافة الجديدة ، وحركات التبشير ، والدوائر الاستشراقية ، والترجمة ، والبعوث ، والإرساليات ، والجاليات ، والمدارس الأميرية ، وإنشاء الجامعات العصرية ، وغير ذلك من إجراءات تؤرخ للرواية بمعناها الأوروبى الحديث ، وتمهد لتأصيلها فى التربة العربية .

ومن ثم انقطعت الرواية عن التراث ، ولم تتطور تطوراً طبيعياً ، خلال المقامات ولا غيرها من أنواع التراث القصصى عند العرب ، واستعار النقاد مصطلحاتهم من تاريخ الرواية الأوروبية ، وبطريقة تثير السخرية والإشفاق ، وأصبح يطلق على هذا الشكل بعد أن تأصل قى التربة العربية ، مصطلح « الشكل التقليدى » ، وهو ترجمة حرفية

للمصطلح الأوروبي Traditional Novel ، فى صورته التى استقرت فى الغرب ، والتى تعتبر تطوراً طبيعياً للتقاليد الغربية . عند الإغريق والرومان وحتى عصر النهضة الأوروبية . وعبر أعلام من المفكرين والفلاسفة الغربيين ، يقف على رأسهم أرسطو فى كتابه « فن الشعر » Poetics ، الذى يلمح فيه فكرة التسلسل المنطقي للأحداث عن طريق الضرورة أو الاحتمال ، وهى فكرة سيطرت على الرواية التقليدية ، خلال هيكل حكاىي يتطور بطريقة منطقية ، من البداية وحتى النهاية ، مروراً بالذروة .

ذكرت آنفاً أن النقاد العرب قد استعاروا مصطلحاتهم بطريقة تشير للسخرية والإشفاق . لأن هذه المصطلحات لم تنبثق من تاريخ الأدب العربى ، ولا هى تمثل نهضة حقيقية بمعناها الحضارى ، الذى يقوم على تطور التراث واتصاله بالحاضر ، وهو أمر مثير للسخرية أن نطلق مصطلح « الرواية التقليدية » ، على رواية قد انقطعت عن التراث ، وأنكرت تقاليده الأدبية ، وهو أمر يثير الإشفاق أيضاً ، لأنه ترجمة حرفية لمصطلح أوروبى ، يحمل تقاليد يئسته ، ثم يهمل النقاد والمبدعون لهذه المصطلحات ، فى صورة زفة ، لا تحمل فى حقيقتها الفرحة ، بقدر ما تحمل مشاعر عروس النيل وهى تقبلن قرباناً للإله العظيم .

- ٢ -

ولكن هذا الكتاب يختط له طريقاً مختلفاً فى غاياته وإجراءاته . فهو يهدف إلى إعادة ما انقطع ، وإلى تأسيس نهضة بمعناها الحقيقى ، الذى تعرفه سائر الحضارات ، وتقنوم على الانطلاق من التاريخ والتأسيس عليه ، ومن ثم فالنهضة أو التنوير أو البعث ، لا تكون فى استعارة مصطلحات أمة أخرى ، وإنما تكون فى حالة ابتكار حضارى ، وهى حالة تتكون خلال تاريخها الخاص ، وتخلق لها مصطلحاتها الخاصة .

فغاية هذا الكتاب إذن هى ربط الفن الروائى بتاريخه ، ورصد المحاولات الروائية التى تتأسس على التراث . وهى مهمة صعبة لأن مثل هذه المحاولات إنما تتحرك على استحياء وفى حذر ، وهى أقل كمياً بدرجة كبيرة ، من الروايات التى تعتمد على التقاليد الأوربية ، ولكن هذا قدر الكتاب لا يستطيع أن يتخلى عنه ، لأن مؤلفه على ثقة شديدة بأن مثل هذه الدراسات هى الطريق الحقيقى لإعادة ما انقطع ، وتأسيس نهضة تنطلق من التراث وتتأسس عليه .

وعلى الرغم من أن هذه المحاولات تتحرك على استحياء ، إلا أن المستقبل لها مهما

طال الزمن ، فهي تتنامى تدريجيا ، وهي تنتشر بين الكتاب ، ويحاكونها بعد أن كانوا يخشون الاقتراب منها ، وسوف تتحول بكل تأكيد إلى ظاهرة وسوف تخلق مصطلحاتها الخاصة ، وسوف يتغير مفهوم « الرواية التقليدية » وتصبح هي الرواية التي تقوم على تقاليد نابعة من تاريخ الأدب العربي ، وسوف يصبح مفهوم الرواية التقليدية بمعناها الأوربي ، مجرد تاريخ للرواية العربية الأصيلة ، وهي تبحث عن نفسها خلال انعطافات وانحرافات وتجارب ومغامرات ، حتى تهتدى إلى طريقها الحقيقي ، الذي يحمله عنوان هذا الكتاب « نحو رواية عربية » .

ومن ثم فإن إجراءات هذا الكتاب تختلف عن غيرها ، فهو لا ينطلق من نقطة الالتقاء بين الشرق والغرب منذ الحملة الفرنسية ، والتي أدت إلى نشأة الرواية العربية بمفهومها الحديث ، ولكنه يتابع جذور الرواية وقد ارتدت إلى التراث ، وهو لا يدرس الرواية العربية في موازاة التاريخ الأوربي ومراحل العبودية والإقطاع والبورجوازية والرأسمالية والطبقة الوسطى وطبقة العمال . ولكنه يدرسها خلال مذهب الوسطية ، الذي يعكس خطوات الحضارة العربية الإسلامية ، ومفاهيمها الخاصة حول العقيدة والتوحيد ، والتركيب القبلي ، وفئة التجار ، وعلماء الدين ، وأهل الحل والعقد ، وأمير المؤمنين .

ومن ثم فإن الأجزاء الثلاثة الأولى لكتاب « الوسطية العربية » ، تدرج في الإجراءات التمهيدية لهذا الجزء الرابع . فالجزء الأول يتحدث عن نظرية منتزعة من التراث ، ويرصد الجزء الثاني تطبيقات هذه النظرية ، والجزء الثالث يقوم وضع هذه النظرية في العصر الحديث ، أما الجزء الرابع فهو يتلمس تطبيقات لهذه النظرية في العصر الحديث ، خلال الفن الروائي بمفهومه الذي يرتد إلى التراث ، ويشير بخصائصه ويحاول أن يبرز هذه الخصائص في الواقع العربي المعاصر .

وإذا كان هذا الكتاب يرتد إلى الأجزاء الثلاثة ، على أساس أنها إجراءات تمهيدية له ، فإنه يرتد ، بصفة خاصة ، إلى الجزء الثالث ، فما هو إلا تطبيق عملي ، للتمهيد النظري الذي تكفل به الجزء الثالث ، فمن هنا تشابه الجزآن في تركيبة العنوان ، فعنوان الجزء الثالث هو « نحو وسطية معاصرة » ، يؤدي بالضرورة إلى عنوان الجزء الرابع « نحو رواية عربية » .

لقد ألفت « الوسطية » بأذرعها على تخطيط الجزء الثالث ، فجاء الفصل الأول

عن « النموذج الأوروبي وتطرف أول » ، والثاني عن « النموذج الإسلامي وتطرف ثان »
والثالث عن « النموذج الاستهلاكي » كنتيجة للتطرفين السابقين ، أما الفصلان
الأخيران فهما عن مستقبل الوسطية خلال الزمان في الفصل الرابع ، وخلال المكان في
الفصل الخامس والأخير .

وتتوازن فصول الجزء الثالث مع فصول الجزء الرابع ، وتتقابل العناوين هنا وهناك ،
فعنوان « عودة التراث طرف أول » يتقابل مع « النموذج الإسلامي وتطرف ثان »
وعنوان « تغريب التراث طرف ثان » يتقابل مع « النموذج الأوروبي وتطرف أول » ،
وعنوان « الشكل التاريخي وعنصر الزمان » ، يتقابل مع « الزمان والمستقبل » ، وعنوان
« الشكل الشعبي وعنصر المكان » ، يتقابل مع « المكان والمستقبل » . أما عنوان
« النزعة التوفيقية » ، فهو يتقابل مع « النموذج الاستهلاكي » ، على أساس أن
كلا منهما انحراف عن النظرية الأصلية ، إن غياب النظرية في الجزء الثالث ، أدى إلى
نموذج استهلاكي لا يصدر عن خلفية ثقافية ، تحميه من التردى في حمأة
الاستهلاكية ، وإشباع الحاجات اليومية . وإن غياب النظرية في الجزء الرابع أدى إلى
الإيهام « بنظرية » عن طريق النزعة التوفيقية ، التي توفق بين مضمون عربي وشكل
أوروبي ، وتنتهي إلى إخضاع المضمون لمقتضيات الشكل .

- ٣ -

الوسطية العربية ليست هي مجرد فكرة ، يمكن تلخيصها في جملة واحدة ،
ولاهي مجرد اجتهاد شخصي ، يمكن صياغته في معادلة عقلية ، كما كان يقال عن
وسطية أرسطو هي « الوسط بين طرفين متقابلين » .

ولكن الوسطية هي مذهب يمثل خصوصية الحضارة العربية الإسلامية ، وتستمر
مع هذه الحضارة على مدى تاريخها الطويل و الممتد .

كانت بذورها الأولى موجودة في العصر الجاهلي ، كتعبير عن خصوصية
المكان ، في وجهيه الجغرافي والثقافي .

ونفخ الإسلام في هذه البذور ، ونقلها من المحلية إلى العالمية ، ووضعها في مهب
التاريخ ، وأضاف إليها بصمته التي لن تزول ، وأصبحت الوسطية بعدها ليست هي
الوسطية العربية ، ولكنها هي الوسطية العربية الإسلامية .

والوسطية فى كل مرحلة من مراحل تاريخها تكتسب شيئاً ، تضيفه إليها ،
فيصبح جزءاً من بنيتها ، لا تستطيع أن تتمرد عليه حتى لو أرادت .

ومن هنا ، فإن بصمة الإسلام قد بلغت من الخصوصية والجوهرية ، مالا تستطيع
الوسطية أن تتمرد عليه ، وإن كانت تستطيع أن تضيف إليه .

إن الوسطية المعاصرة .إلتى يسعى إليها هذا الكتاب ، تنطلق من المكان
كخصوصية ، ومن الإسلام كتاريخ ، ثم تضيف إليهما ما يستجد من الحقائق ،
لتصير هى الوسطية العربية الإسلامية المعاصرة ، أو بتعبير أكثر اختصاراً هى « الوسطية
العربية » التى يحملها عنوان هذا الكتاب بأجزائه المختلفة ، فصفاً « العربية » هى المنطلق
الذى يبرزها التاريخ مرة تحت عنوان « الإسلامية » وثانية تحت عنوان « المعاصرة » . وقد
تبرز فى عصر آخر تحت عنوان آخر . . .

الوسطية ، كما قلت ، ليست نظرية ولا اجتهاداً شخصياً ، ولكنها مذهب يعكس
خصوصية الحضارة العربية الإسلامية .

ومن ثم فهى تشكل فى ملامح كثيرة ، تداخل وتتآزر لتنتج فى النهاية رؤية
متسقة ، وهذه الملامح ضاربة فى أرض المنطقة ، التى تسمى الآن منطقة الشرق
الأوسط ، وقد وجدنا فى الجزء الأول من هذا الكتاب ، أن جذورها تعود إلى
« الوحداية » ، التى بشر بها إبراهيم - عليه السلام - على أرض العراق الكلدانيين ،
وحملها معه إلى الشام ومصر والحجاز ، وماهى التوحيد لا يمكن تسيطها فى قالب
نظرى كما فعل المتكلمون . ولكنها فى حقيقتها ، وكما تمثلت فى مواقف إبراهيم ،
هى حس دينى ، يملك على المرء كيانه ، فيستسلم له ، ويضحى فى سبيله بنفسه
وماله وولده .

وشاء الله أن يلهم إبراهيم بأن يلقى بابنه إسماعيل فى أرض العرب ، ليشكل بذرة
هذا الحس الدينى ، الذى يقوم على التضحية من أجل المبدأ .

وتنمو هذه البذرة فى أرض العرب ، وتمثل فى الحنفاء الذين يعبدون الله على
دين إبراهيم ، وينتظرون الوقت الذى يشاء الله لتتحول هذه البذرة من الإمكانية
إلى واقع حى .

ويجئ الإسلام ، ويحول الحنفاء إلى تكوين منظم ، وإلى رؤية متسقة ، ويضيف

إلى الحس الدينى من الخصائص التاريخية والثقافية ، مايجزول داء البذرة الكامنة إلى رؤية حضارية متسقة .

لقد شرحنا فى الجزء الأول من هذا الكتاب ، تلك الخصائص الجوهرية ، وأينها تعود إلى العناية الإلهية ، والحركة ، والسكينة ، كمجموعة من الخصائص تحمل فى مجموعها جذور المذهب الوسطى ، الذى أصبح فى ذلك الحين كياناً تاريخياً ، يلميز بالخصوصية والعالمية فى وقت واحد .

فهو تعبير عن المنطقة بكل ما تحمله من خصائص ثقافية ، وهو بهذا التعبير يختلف جذرياً عن وسطية أرسطو ، وعن ثنوية الفرس ، وعن وسطية الصين .

وهو فى الوقت نفسه يحمل من إمكانات العالمية ، ما أتاح للحضارة العربية الإسلامية أن تدخل فى حوار مع الحضارات الأخرى ، دون أن تنكمش على نفسها ، أو تتحول إلى هبة قبلية أو جماعة متعصبة .

وإذا قلنا أننا إن الوسطية العربية قد تميزت - قديماً - عن وسطية أرسطو وثنوية الفرس ووسطية الصين ، فإننا نضيف إلى ذلك أنها تميزت - حديثاً - عن الرأسمالية والوجودية والماركسية ، وغير ذلك من فلسفات ، قد تختلف فيما بينها إلى حد الاقتتال ، ولكنها جميعاً تتفق على غياب ذلك الحس الدينى ، الذى يتجاوز بمفهوم الإنسان عن الكائنات الأولية فلا يقف عند حد الاستجابة الغريزية ، أو المصالح المادية ، أو المظالم الشخصية .

- ٤ -

الوسطية كمذهب تختلف عن التراث كشئ عام .

التراث يعنى كل ما هو ماض ، وكل ما كتب باللغة العربية . فإذا عرفنا أن اللغة العربية كانت قديماً هى اللغة الأولى للحضارة الإنسانية ، أدركنا أن التراث المكتوب باللغة العربية ، قد ينتمى فى بعض مصادره إلى الثقافة الإغريقية ، أو الهندية أو العبرية ، أو الفرعونية ، أو القبطية ، وأنه قد يحوى على تراث المتصوفة والفلاسفة والزنادقة ، ويجمع بذلك بين الشئ ونقيضه .

أما الوسطية فهى ذلك الجزء المنتقى من التراث ، الذى يمثل خصوصية الحضارة العربية الإسلامية ، وهى خصوصية قد بلورتها طبيعة المكان ، وامتاحتها إضافة التاريخ ،

فهى من الأصيل الذى لا يختلط بالعرض ، ومن الجوهر الذى لا يختلط بالزائف ، ومن العروبة التى لا تختلط بالشعوبية ، ومن الإسلام الذى يتميز عن المذاهب الوافدة .

فعودة التراث إذن شئ يختلف عن عودة الوسطية .

عودة التراث قد يختلط فيها العارض بالجوهر ، والزائف بالصحيح . أما عودة الوسطية فهى تعنى البحث عن الخصوصية ، التى تميز الأصيل من العارض ، والصحيح من الزائف .

ومن هنا أقول إن كتابي « نحو رواية عربية » يختلف عن الكتب الأخرى الكثيرة التى تهتم بمتابعة العناصر التراثية فى الرواية العربية المعاصرة .

الكتب الأخرى تنطلق من التراث كشئ عام يحوى الأصيل والعارض ، ويتحول معنى التراث عندها إلى شئ هلامى ، ينتمى إلى كل حضارات المنطقة . فالعناصر الفرعونية أو القبطية أو الأشورية أو الفينيقية أو الحميرية ، تحسب من التراث ، أو تحشر فى سلة واحدة مع الحضارة العربية الإسلامية .

أما هذا الكتاب فلم يتسبب بين العموميات ، وركز على « خصوصية » الحضارة العربية الإسلامية ، وانطلق من الوسطية كتعبير عن هذه الخصوصية ، فلم يتابع باجتهاد واستقصاء كل العناصر التراثية التى تنتمى إلى حضارات المنطقة ، ولم يقف عند مفهوم التراث كشئ عام ، يضم الأصيل والوافد ، والجوهر والعارض ، والحقيقى والزائف ، ولكنه انتقى منه ما يميز الحضارة العربية الإسلامية ، وما يمنحها من الخصوصية ما تستطيع به أن تتحاور مع الحضارات الأخرى .

ونقطة الانطلاق ألفت بظلالها على نتائج البحث ، سواء كانت عند الكتب الأخرى أو عند هذا الكتاب . فالكتب الأخرى لم تنتبه إلى طبيعة الشكل الأصيل . حقاً ، هى قد تتحدث بنبرة حماسية عن أهمية الشكل الأصيل ، ولكنها لا تستطيع أن تقدم خطوطاً واضحة لطبيعة هذا الشكل ، ربما لأنها افتقدت الرؤية الفلسفية التى تهديها إلى هذه الخطوط ، ومن هنا نراها تتابع العناصر التراثية هنا وهناك ، وتبحث عن توظيفها فى الفن الروائى ، حتى لو كان هذا التوظيف داخل الشكل الأوروبى .

أما هذا الكتاب فهو يهدف نحو الشكل الأصيل ، وهو يحدد خاصية فى الفصول الثلاثة الأخيرة (الشكل الأصيل - الشكل التاريخى - الشكل الشعبى)

ملاحظ هذا الشكل ، ويعتنى بالعناصر التراثية التى أخذت وضعها دائل ، هذا الشكل .
فإذا كان هذا الكتاب يعنى البحث عن الخصوصية ، فهو فى الوقت نفسه يحمل
خصوصيته بين الكتب الأخرى .

- ٥ -

وإذا كان الدارسون قد وقعوا فى هذا الفخ ، الذى يضع كل ما يمت إلى التراث
فى سلة واحدة ، فإن المبدعين كذلك لم يسلموا من هذا الفخ ، فظنوا أن كل ما
انتسب إلى الماضى ، وكل ما كتب باللغة العربية ، وكل ما حفظته المخطوطات القديمة ،
إنما هو من التراث الذى ينبغى إحيائه ، ونشره ومحاكاته ، ومن هنا نرى الروائى يضع
فى كتابته الفلاسفة ، وأصحاب وحدة الوجود ، والشعوبية . والزنادقة ، والمرجئه ،
والخوارج ، والرافضة . والمعتزلة ، وأهل السنة ، والزهاد ، والمتصوفة . وغيرهم ممن
تناقلت الكتب القديمة أخبارهم ، دون تمييز بين الأصيل والوفاد ، والجوهري والعارض .
ولعل السبب فى ذلك أن الروائى الحديث ، يلتقط من التراث تنفا هنا وهناك ،
دون أن تكون له نظرة متسقة ، وموقف ثابت من التراث ، يميز من خلاله بين ما
يعبر عن الحضارة العربية الإسلامية ، وبين ما يتستر تحت مفردات اللغة العربية ،
وشعارات الإسلام ، وهى تهدف فى حقيقتها إلى التمرد على العربية ،
والتملص من الإسلام .

وكانت النتيجة تلك الروايات التى ينقصها الوعي بحركة التاريخ الإسلامى ،
فبعضها يركز على فترة زمنية تمثل انحرافاً عن النظرية ثم يسحب هذا الانحراف على
كل الفترات ، وبعضها تحركها ردود أفعال ، كأن تسخط على فترة حكم السادات ، ولا
تفرق بين مشكلات سياسية طارئة وبين مفهوم تاريخى ثابت ، وبعضها يغرق فى الحياة
اليومية ويحول روايته إلى « ريبورتاج » صحفى ، يتستر تحت عناوين من التراث ،
وبعضها يقع تحت قبضة العبثية بمفهومها الأوروبى ، وبعضها كافر بالحضارة العربية
الإسلامية ، يراها قد شاخت واستنفذت أغراضها ، ومعظمها ينقصها « الحس
الدينى » ، الذى يمثل خلفية تترسب فى أعماق الشخصيات ، وتنعكس على بنية
الرواية ، وتخضع بعض مواقفها لنوع من المفاجآت غير متوقعة بالمنطق البشرى ،
ولكنها محكومة بقوة عليها تفسر هذه المفاجآت ، لقد كان أرسطو يرفض تدخل
العوامل الخارجية ، ممثلة فى قوة عليها لتحويل مجرى المواقف فى العمل الأدبى

والمسرحى ، وهو منطقي مع اتجاهه الذى يضخم من دور العقل البشرى ، ويفرض حساباته على الانتقال من موقف إلى آخر ، ولكن هذا المنطق يمكن أن يختلف مع الرواية التى تخضع للحس الدينى وتفتح للقوة العليا بعض المنافذ ، التى تخضع لمنطق أعلى من المنطق البشرى ، ويجعل للتوقعات دورها داخل هذا المنطق الأعلى ، وغير ذلك من قضايا سوف نشرحها بالتفصيل فى الفصول الثلاثة الأخيرة .

- ٦ -

وهذا الكتاب ليس كتاباً فى النقد الروائى ، ولا تأريخاً للرواية العربية ، ولا رصداً لأهم تياراتها ، ولكنه كتاب فى التأصيل بمعناه الحقيقي ، الذى يترد إلى الجذور التراثية ، ولا يقف عند فترة الانقطاع مع التاريخ ، ومحاولة البحث عن الجذور فى التأثيرات الأوروبية كما فعل الدكتور عبد المحسن بدر فى مجال الرواية ، أو كما فعل الدكتور شكرى عياد فى مجال القصة القصيرة^(١) .

وقد ألقى هذا بظلاله على منهج الكتاب ، فقد تخففت كثيراً من الرجوع إلى الدراسات التى تدور حول الرواية العربية الحديثة ، لأنها فى عمومها تتابع هذا الفن منذ أن نما داخل المعطف الأوروبى ، وركزت بنوع خاص على الروايات التى تستلهم التاريخ ، سواء فى المضمون أو فى الشكل ، وهذا يفسر السبب فى أن فصل « النزعة التوفيقية / ٢ » فصل قصير ، لأنه يتعرض للرواية العربية فى شكلها الأوروبى ، وهى رواية قد انصبت عليها معظم الدراسات والرسائل . فى محاولة لتأصيل هذا الشكل كمنجز من منجزات الحضارة الأوروبية .

ولم أقف عند الروايات وحدها كمصادر لهذا الكتاب ، بل وقفت أيضاً عند ما أسميته بمصادر المصادر ، وأعنى بها تلك المادة التاريخية الخام ، التى استلهمها الكتاب فى أعمالهم الروائية ، فقد وجدت أنه لا يكفينى أن أعود إلى الروايات أستنتج منها ، فلست فى هذا الكتاب مجرد قارئ متذوق ، أو مجرد ناقد يقيم العمل الذى أمامه ، ولكننى هنا باحث يبحث فى الأصول ، ويتابع جذور الأعمال الروائية ، التى تضرب إلى اعطاف التاريخ .

(١) انظر كتابه « القصة القصيرة فى مصر » والذى وصفه على الغلاف بأنه « دراسة فى تأصيل فن أدبى » وهو يتابع تأسيس القصة القصيرة فى مصر ، بعد رحلة مع المقام الحديثة والمقاله القصصية . حتى استقرت كفن حديث على يد مدرسة الفجر . (راجع مقدمة كتابى « القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ») .

وهذه الجذور ممتدة امتداد التاريخ العربى الإسلامى ، زمانيا ومكانيا . فقد تعرضت هذه الروايات ، زمانيا ، للتاريخ العربى ، منذ سيف بن ذى يزن ، وحتى معاهدة الصلح فى زمن السادات ، ومرورا باكتشاف بئر زمزم ، وحرب الفجار ، وحادثة الفيل ، وحلف الفضول ، وفترة البعثة النبوية ، واستشهاد الحسين ، والبرامكة ، والقرامطة ، وجوهر الصقلى ، وعبد الرحمن الداخل ، وصلاح الدين الأيوبي ، وعبد الرحمن الناصر ، والاغالبة ، والأدارسة ، وسيف الدولة ، والمتبنى ، وقطرز ، والظاهر بيبرس ، وشجرة الدر ، والعصر المملوكى ، والعثمانيين ، وعمر مكرم ، ومحمد على ، وقناة السويس ، وأحمد عرابى ، وعبد الله النديم ، وحادثة دنشواى ، والمهدى ، ونكسة سنة ١٩٦٧ .

وامتدت هذه الروايات ، مكانيا ، من المحيط الأطلسى إلى ما وراء الخليج العربى ، مروراً بالاندلس والمغرب وشمال افريقيا ، ومصر والسودان ، والشام والجزيرة العربية ، وبلاد اليمن ، والعراق ، وفارس ، والصين .

ومتابعة مصادر المصادر امر شاق للغاية ، فنحن إزاء حضارة عريقة ممتدة زمانيا ومكانيا ، ويزيد الأمر صعوبة أن القليل من الروائيين ، كالسحار ، كان يشير إلى مصادره ، وأن الكثير منهم لا يشير ، أو تأتى أشارته ناقصة ، أو غير دقيقة .

إن متابعة مصادر رواية « أشعب » ، تصلح مثلاً على صعوبة هذا الأمر ، فقد اشار توفيق الحكيم فى مقدمته إلى هذه المصادر ، ولكن الكتاب لم يكتف بهذه الإشارة ، بل اكتشف خلال المتابعة الكثير من المصادر ، التى تعود إلى التراث الشعبى ، أو التراث التاريخى ، أو إلى معارف الحكيم التى استقاها من مختلف الحضارات الإنسانية .

حقاً ، إن الكتاب يهدف إلى التأصيل ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يتجاهل الناحية الفنية ، فلا سبيل إلى التأصيل إلا عن طريق الحس الفنى ، التأصيل يعنى البحث عن الخصوصية ، خصوصية الناقد أو خصوصية حضارته . ولا يمكن اكتشاف هذه الخصوصية إلا عن طريق الحس الفنى ، فأمران يشكلان منهج هذا الكتاب ، وهما الفنية والخصوصية ، الفنية التى تحملها الرواية باعتبارها جنساً أدبياً له مواصفاته المطلوبة ، والخصوصية التى يتخذها هذا الكتاب طريقاً لاكتشاف الأصالة .

-٧-

وهنا تأتى أهمية الجزء الخامس من مشروع « الوسطية العربية » ،

وهو جزء يحمل عنوان « حلم ليلة القدر » .

الوسطية العربية مذهب وليست نظرية ، موقف وليست معرفة ، حياة وليست جدلا ، ممارسة وليست منطقا .

ومن هنا كانت مصادرها لا تلتبس في الفلسفة ولا آراء المتكلمين ولا نظريات المعتزلة ، وإنما تلتبس بالدرجة الأولى في الشعر والطقوس الدينية وسلوك الناس والأمثال ، وفيما أسميه « الحكمة » في مقابل الفلسفة .

قلت كل ذلك في الكتاب الأول من « الوسطية العربية » وقلت أيضا : انها من أجل ذلك تحتاج إلى لغة أخرى ، لا تعتمد على التحليل المنطقي البارد ، ولا الاستنتاج العقلي البحت ، لغة حية تبعث الفكرة ، وتدفع المرء إلى أن يعيش النظرية ، وإلى أن يتحول إلى نموذج متحرك لها ، لغة تومئ ولا تبص ، توحى ولا تحدد ، تشير الظلال ، وتحرك الخيال ، لغة أقرب إلى الفن منها إلى العلم .

قلت ذلك وتمنيت وقتها أن لو كنت شاعرا ، ولكن الله الهمني هذا الكتاب « حلم ليلة القدر » ، كشكل اجتهدت من خلاله أن أعبر عن كثير من الإحياءات والإيماءات ، التي عنجزت عنها في كتاب الوسطية العربية ، « إن حلم ليلة القدر » إنما يهدف إلى أن تتحول النظرية إلى مذهب ، والمعرفة إلى موقف ، والجدل إلى حياة .

إن هذا الكتاب معنى بالدرجة الأولى بتفسير التاريخ العربي تفسيراً ينبع من داخله ، قاومت قدر الإمكان آراء فلاسفة التاريخ المعاصرين وخاصة المستشرقين ، وقاومت أيضا الألفاظ البراقة الجديدة التي توهم أن صاحبها عصري الفكرة ، غير متزمت ، يساير أحدث الموضات ، وأرقى الأزياء ، لا أنكر أنني قرأت لكل هؤلاء ولا أنكر أنني أخذت ببراعتهم وسحرهم ، ولكنني حين بدأت أكتب جعلت التجربة هي التي تختار الشكل الذي يناسبها .

وهنا تبدو « الروح الدينية » مسيطرة على هذا الكتاب ، وتبدو المفردات قريبة إلى كتب التراث القديمة ، وقد يكون هذا غريباً على العقل المعاصر الذي اعتاد أن يقيم ثنائية بين كتب الأدب والفلسفة والتاريخ ، وبين كتب الدين والسنة والتفسير ، تبدو في الكتب الأولى روح غريبة تزعم أنها متحضرة ، وتبدو في الكتب الثانية روح تراثية تزعم

أنها أصلية ، وتقوم بين الاثنين روح عدائية توسع من هوة الانفصال .

إن تفسير التاريخ العربى بعيداً عن الروح الدينية أمر غريب ، فالدين هو المسير لمراحل هذا التاريخ ، والإسلام هو الدين الذى أوجد للأمة العربيه تاريخها ، ويلبورها أهدافها ، فأى تفسير للتاريخ العربى يتعد عن هذه المفاهيم ، إنما هو تفسير غريب يطبق أفكاراً قد انتزعت من تاريخ آخر ، والتاريخ هنا لا يكرر نفسه ، لأنه هو فى النهاية من صنع الحضارات ، والتي تختلف من أمة إلى أخرى .

ومن هنا كان الشكل فى « حلم ليلة القدر » شكلاً تراثياً إن صح هذا التعبير ، يتطابق وتاريخ هذه الأمة ، ويساير النزعة الرئيسة فى هذا التاريخ ، إنه شكل يعتمد على الرحلة إلى العالم الآخر مما نجده فى قصة الإسراء والمعراج وفى رسالة الغفران ، وهو يعتمد أيضاً على الراوى الذى يتخفى كثيراً وراء ضمير الغائب ، ليقول وينقد ويوجه ، انه فى ظنى يعيد الخيط الذى انقطع بين المقامه والقصة الحديثة .

سيقول النقاد إن هذا الكتاب يخلو من الخط التطورى الذى يتحرك خلال بداية فذروة فنهاية ، وأنا أعرف ذلك ، وأعرف أيضاً أن هذه الفكرة تسيطر على كتابنا إلى حد الصرامة ، نجيب محفوظ مثلاً لا يستطيع أن يتخلص من هذه الفكرة ، منذ أن بدأ يكتب فى الاتجاه الواقعى المتأثر ببلزاك وزولا ، وحتى الشكل الذى أخذ يستوحى فيه التراث العربى ، فالخط المتطور من جيل إلى جيل ، ومن مرحلة إلى مرحلة ، تراه واضحاً فى الثلاثية ، ثم فى ليالى الف ليلة ، وفى ملحمة الحرافيش . فالعامة فى الليالى أخذوا يتطورون من مرحلة إلى مرحلة ، والخرافيش فى الملحمة أخذوا يكتسبون مواقع جديدة حتى وصلوا إلى مرحلة القوة والعدالة .

أنا هنا لا أنقد نجيب محفوظ ولكنى أريد الوعى بمسيرة التاريخ العربى من داخله ، فهذا الوعى فى النهاية هو المدخل الحقيقى للفهم والإصلاح ، فالوعى بظاهرة فى التاريخ العربى يدفعنا إلى تغييرها ، أو توجيهها التوجيه الصحيح .

إن فكرة التاريخ الحتمى والسعيد الذى يعتمد على الانتقال من المقدمات إلى النتائج ، ومن الأسباب إلى المسببات ، حتى يصل إلى مرحلة أعلى ، ليست حتمية فى الفكر العربى ، قد تطور التاريخ إلى الوراء ، وقد تختفى حضارات مثل حضارات عاد وشمود وقوم تبع ، وقد يطيح الطوفان بكل شئ ، وقد تتبدل الأرض غير الأرض

وغير السموات ، لأن هناك قوة أخرى قد تتدخل فتطيح بكل الفعل الإنساني ، قد يكون لهذه الفكرة في عصور الانحطاط فهمها السيئ الذى يحرر الإنسان من مبادرته ، وقد يكون لها فهمها الايجابى ، الذى يجعل الإنسان متيقظاً ، متنبهاً للمفاجآت فلا يعتمد على الحتمية التاريخية السعيدة ، وإنما يعتمد على الفعل البشرى ، فحضارة قوم عاد وتبع قد انتهت لأن وراء ذلك مبررات من الفعل البشرى .

إن فكرة الزمن التطورى والحتمى لا تضرب بصورة صارمة فى مسيرة التاريخ العربى ، إن الزمن هنا تراكمى ، بمعنى أنه يتراكم بعضه فوق بعض ويتداخل بعضه فى بعض ، ثم تبتثق جزئية من أخرى ، وتتوالد خطوط من خطوط ، تماماً كما نرى فى فن التجريد العربى (الأرابيسك) حيث تتداخل الأشكال الهندسية ويتوالد بعضها من بعض . وكما نراه فى الطرقات والردهات فى العمارة العربية ، وكما نراه فى القبيلة العربية التى تتداخل مصائر أفرادها بطريقة عنقودية كحبات المسبحة . إن الزمن هنا يتراكم ويتداخل حتى تأتى قوة علينا ، فتقلبه إلى حالة أخرى ، قد تكون أسوأ وقد تكون أصلح ، فقط كل ذلك مرهون بالفعل البشرى ، فالقوة العليا لا تتدخل فى النهاية إلا لمنح الجزاء ، إن خيراً فخير ، وإن شراً فشر .

ومن هنا تخلص الأعمال الأدبية القديمة من الصرامة العقلية ، ومن الخضوع لما يسمونه الوحدة العضوية ، التى تعتمد على التطور - ضرورة أو احتمالاً - من المقدمات إلى النتائج حتى تصل إلى بؤرة الارتكاز ، وقد سبق لى فى كتاب « الوسطية العربية » وفى فصل الأدب ، أن نبهت إلى ما يسمى بالوحدة التركيبية ، وهى وحدة لا تعتمد على بؤرة ارتكاز تسير خطوط العمل الفنى من أوله إلى آخره ، وإنما تعتمد على عدة خطوط متجاورة ، لا يفضل بعضها البعض ، فقد تكون كلها رئيسية ، ولكن هذه الخطوط تخضع لوحدة غير صارمة ، أشبه بالخيط الذى ينظم عدة لآلى ، وليس عجيباً أن تشبه عملية الشعر بالنظم ، وأن تشبه القصيدة بالسمط .

ويجئ هذا الكتاب « حلم ليلة القدر » صورة تطبيقية لهذه الوحدة التركيبية ، فهو يتحول فى النهاية إلى « ملف » يضم الحكمة والنادرة والقصة القصيرة والسورة القرآنية والكاريكاتير وأقوال الصحف ، ولكن كل هذه الأشياء تتجاور وتتماسك وتهدف

فى آخر الأمر إلى التعبير عن مسيرة التاريخ العربى . (١)

وهو من ثلاثة أسفار ، يبدو كل سفر منها فى الشكل الذى يناسبه .

فالسفر الأول (سفر النصر) يشرح مرحلة ازدهار الحضارة العربية ، ويقدم الأسس الرئيسة للوسطية العربية ، وقد تعمدت فى هذا السفر أن أكسر من حدة الزمن التطورى ومن هنا تحول إلى مجموعة مقالات - أشبه بالآلئ فى العقد المنظوم - تتراكم وتتكدس ، دون أن تكون هناك سبق نية متعمد ، للترتيب الصارم ، الذى تلى فيه المقالة أختها من باب الضرورة أو الاحتمال .

واعتمدت فى السفر الثانى (سفر الكرب) على الوثائق والتقارير ، وهى مجموعة بطريقة انتقائية تتيح للقارئ أن يستنتج منها أسس تدهور الحضارة العربية .

ويجئ السفر الثالث (سفر الفلق) ليتحدث عن المستقبل الذى يصنع الآن ، ويشير إلى الفلق الذى بدأ يطل ، وهو يتميز بالجمال والشفافية والرحلة إلى الآفاق العليا والتنبؤ بالمستقبل .

وقد تعمدت خلال هذا السفر أن أشير إلى بعض الأسس أو الوصايا لنهضة شعوبنا ، أوردها فى صورة مركزة وكأنها التوجيهات أو النصائح على كرايس التلاميذ ، مما يجعل هذا الكتاب صالحاً للنشء الصاعد ، كما أنه فى الوقت نفسه صالح لمن يشغل نفسه بفلسفة تاريخ الشعوب .

فإذا كنت قد نجحت فى أن أجعل القارئ يحس بمسيرة التاريخ العربى ، وبحركة المذهب الوسطى وهو يزدهر ، وهو يكبر ، ثم وهو ينهض فهذا حسبى ، ولا يعنينى بعد ذلك أن أتابع أحدث الأزياء وأرقى الموضوعات .

- ٨ -

وما أظن أن هذا المشروع سوف يقف عند حد الجزء الخامس ، فهو يملك امكانية الانفتاح على المستقبل ، وسوف يفضى بأسراره إلى الأجيال المقبلة ، فهو كما قلت بداية ليس نظرية قد اكتملت ، ولا اجتهدا شخصيا ينتهى بموت صاحبه ، ولكنه

(١) يذكر مؤلف كتاب « Literature against itself » ص ١٦٤ ، أن الرواية الحديثة قد تخلصت من مفهوم الوحدة فى الرواية التقليدية ، واصطعنت رابطة من نوع حديد ، تقوم على وحدة الموضوع ، ومن هنا فإنها تميل إلى الاستطراد من شئ إلى آخر ، وهو استطراد لا يجد له مبرراً إلا عن طريق القارئ الذى تحول إلى جزء من الرواية .

تعبير عن حضارة ، خلقتها أجيال سابقة ، وسوف تخلقها أجيال لا حقة .

لقد بدأت الرسائل الجامعية تتوالى فى جامعة المنيا حول هذا المشروع ، وقد نوقشت بالفعل رسائل حول « العناصر التراثية فى الرواية العربية » و « أدب الأدعية المأثورة » و « رمز النخلة فى الشعر العربى » و « الوسطية فى التشريع الإسلامى » .

ولا تزال هناك رسائل تطرح نفسها ، وتنتظر فارسها الموعود حول « النزعة التوفيقية فى روايات نجيب محفوظ » ، « توفيق الحكيم بن الوسطية والتعادلية » و « الأبيض والأسود فى شعر ابن المعتز » .

إن كل فصل من فصول هذا المشروع يمكن أن يتحول إلى رسالة كاملة وسوف تتراكم كل هذه الأشياء ، وسوف تهمى المسرح لاستقبال وسطية معاصرة تلعب دورها فى توجيه التاريخ الإنسانى ، وانتشاله من التخبط والعبثية ، والعودة به إلى القيم الإنسانية المنتقاة على مدى الأجيال المختلفة .

والله أعلم

الفصل الأول

عودة التراث

طرف أول

- ١ -

منذ أن تبدأ المجتمعات بالتعرف على نفسها ، فإنها فى الوقت نفسه تتعرف على جذورها ، لأن معرفة الجذور هى جزء من معرفة الذات .

ومن هنا نجد عصر النهضة ، لأى مجتمع من المجتمعات البشرية ، يبدأ بالتعرف على التراث ، ويسمى فى الوقت نفسه بعصر الإحياء ، لأن التعرف على الجذور ، بمثابة فى التراث هو نوع من الإحياء .

وعادة ما يكون التراث قبل عصر النهضة قد تكلس ، وتحول إلى مجموعة من النصوص المحفوظة فى الكتب . أو داخل الصدور ، ينقلها الخلف عن السلف كأنها صناديق الأسرة المغلقة .

ثم يأتى عصر النهضة ، أو عصر الإحياء ، ويبدأ الأبناء يعيدون النظر فى كل شىء ، لقد كبروا ، ودخلوا مرحلة إثبات الذات ، وأخذوا فى التعرف على كل ما حولهم ، ويبدعون بالتراث ، لأنه وديعة الآباء إلى الأبناء ، ويستخرجونه من الصناديق المغلقة ، ويعرضونه لأشعة الشمس .

- ٢ -

وقد لعبت الرواية العربية دوراً خطيراً فى إحياء التراث ، لسبب يسير وهو أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية محاكاة للواقع الحى ، وإرهاصاً بالواقع المنتظر ، بكل ما يحمله هذا الواقع من « جينات » تحمل خصائص الأبوين ، وتضيف إليهما خاصة الابن .

وهنا نحسب للرواية العربية خطوتها فى بعث التراث ، حتى لو كانت هذه الخطوة أولية بالمقاييس الفنية ، فهى لا تكتفى بنقل التراث ، أو تحقيقه ، أو حفظه من جيل إلى جيل ، ولكنها ، بحكم وظيفتها الفنية تعيده إلى الحياة . هى فن يشاكل الحياة كما قلنا ، وهى إذ تتخذ من التاريخ موضوعاً ، فلا بد أن يأتى هذا الموضوع ملفعاً بالحياة ، تتحرك فيه الشخصيات ، وتتصارع ، وتتجاوز ، وتمكر ، وتناور وتتخذ موقفاً ، وتدافع عنه ، وتتصادم ، وتكون هناك مشاعر ، ونهايات يسعد بها البعض ، ويشقى بها البعض الآخر ، وباختصار ؛ هى حياة مليئة بالزخم البشرى بكل تناقضاته وملابساته ، حقاً هى حياة على الورق ، ولكنها على أى حال إرهاب بحياة على أرض الواقع ،

يختلط. فيها الماضي بالحاضر ، وظلال الآباء بأنفاس الأبناء .

وكل هذا بطبيعة الحال لا يتم إلا من خلال مراعاة فنية الرواية . وهنا الخطوة التي قلنا عنها إنها محسوبة للرواية ، لأنها لا تكتفى بنقل التراث ، ولكنها تضيف إليه الحياة عن طريق الفن .

وهنا أيضاً اللمسة المعاصرة ، التي يضيفها أصحاب هذا الاتجاه على الرواية ، حقاً ، هي لمسة محدودة ، لا تغير في المضمون ، ولا تجدد في الشكل ، ولكنها توظف الإمكانيات التي يتيحها الفن الروائي بمفهومه التقليدي ، من بدايات مشوقة ، ونهايات موحية ، وتجسيد للشخصيات ، وإثارة للتشويق .

- ٣ -

وداخل هذه الإمكانيات المتاحة ، يمكن أن نميز فناً عن آخر . حقاً إن أصحاب هذا الاتجاه لا يتجاوزون نصوص التراث في رؤية تأويلية خاصة ، فقط هم يعرضونه في صورة حية مشوقة ، تستغل إمكانيات الفن الروائي ، ولكنهم مع ذلك يختلفون من كاتب إلى آخر ، باختلاف رؤية كل كاتب وموهبته وثقافته .

- ٤ -

فاروق خورشيد في روايته « على الزيق » يعيد التراث الشعبي ، وقد صرح في مقدمة الجزء الأول ، بأنه يحتفظ بجوهر العمل الأصلي ، ويعرضه في شكل جديد ، وهو في هذه الرواية واحد ممن يعيدون التراث ، لأن « الشكل الجديد » الذي يعنيه هو مجرد الافادة من امكانيات الفن الروائي ، ولا يصل إلى حد استيحاء المضمون ، أو تخوير الشكل ، هو لا يزال يدور داخل العمل الأصلي ، وكل ما هنالك أنه يعرضه في ثوب قصصي ، وبلغة سلسة ومشوقة .

فاروق خورشيد كاتب روائي ، له تجارب عديدة في هذا المجال ، وقد بدت سيرة على الزيق على يديه في صورة رواية ، تحققت لها البدايات المشوقة ، والنهايات الموحية ، وعناصر الحوار ، ورسم الموقف ، وتصوير الشخصيات ، ونثر جوف من الإثارة والغموض ، وغير ذلك مما يساعد على عملية « الاندماج » التي تهدف إليها الرواية بمفهوميها التقليدي .

ورواية على الزيق تتعرض لأهم قضية على امتداد تاريخ مصر ، وهي قضية

اللاقة بين السلطة العامة .

فعلى الزبيق من عامة الناس ، التحق بالأزهر الشريف ، ثم تركه ليتعلم فى مدرسة الحياة على يد الشطار والعيارين ، فأتقن فن الفروسية ، وفن التنكر فى شخصيات عديدة ، حتى لقب بالزبيق ، فلا يستطيع أحد الإمساك به لسرعة تحركه ، وتنكره فى حالة وأخرى .

يتعرض الجزء الأول من الرواية للصراع بين على الزبيق وصلاح الدين الكلبى ، مقدم درك مصر ، وهى وظيفة تقابل وظيفة وزير الداخلية فى الوقت الحالى ، أما الجزء الثانى فهو يتعرض للصراع بين على الزبيق ودليلة ، مقدمة درك بغداد ، التى استعان بها الكلبى بعد أن هزم مرات كثيرة من على الزبيق .

يبدأ الصراع بين الزبيق والكلبى إثر حادثة طريفة ، فقد سرق الكلبى عجل الزبيق ، فأقسم الأخير ليذيقه ثمن العجل أضعافا مضاعفة.

وتبدأ مغامرات الزبيق الثماني التى يحتويها الجزء الأول ، انتقاما من الكلبى . وربما كانت كلمة « الانتقام » هنا قلقه وفى غير موضعها ، لأن المغامرات جميعها تتم بروح خفيفة يغلب عليها روح الفكاهة ، فلم يكن الزبيق ينتقم أو يتشفى فما كان هذا طبعه ، وإنما كان يسخر من الكلبى فى بضعة مواقف ، لعله يرجع عن غيه .

فى المغامرة الأولى يتنكر فى زى طباح ويضع له الملح الكثير فى الطبخ ، وفى المغامرة الثانية يتنكر فى ثياب حسناء ، حتى إذا هم بها الكلبى كشف عن نفسه وطرحه أرضا ، وفى المغامرة الثالثة يرش الزجاج المدقوق على الأرض فينغرز فى رجل الكلبى ، وفى المغامرة الرابعة يسرق ملابس الكلبى من الحمام ، ويضطره إلى الخروج عريان ، وفى المغامرة الخامسة يتنكر فى صورة طبيب يستدعونه لإخراج الزجاج المدقوق من رجل الكلبى ، فيعمل على تثبيته وإبدائه . وفى المغامرة السادسة يحلق ذقن الكلبى ، وفى المغامرة السابعة يجعل الكلبى يقع تحت قبضة حريم السنجق ، فينهلن عليه بالقباقيب . وفى المغامرة الثامنة يلقي بالماء الساخن بين فخذى الكلبى .

إنها مغامرات خفيفة يضع فيها الزبيق الملح فى الطبخ بدلا من أن يضع السم ، ويجعل الكلبى يمشى على الزجاج المدقوق بدلا من أن يقتله ، وهو عقب كل مغامرة يقول له : « هذه دفعة من حساب العجل » .

ويشتد الصراع فى الجزء الثانى ، حين تدخل « دليلة » فى الصورة ، وهى عراقية
ماكرة استعان بها الكلبي ، تلجأ إلى وسائل فى غاية العنف ، وتكاد تقتصر فى حالات
كثيرة ، لولا أن العناية الإلهية تتدخل لإنقاذ على الزبيق .

وضعت له مرة الزيت المغلى ، ولكن الأقدار تحميه ، ويقع خاله منصور فى هذا
الزيت ، ويذهب ضحية غدرها .

وثانية تغريه بابتها الجميلة « زينب » . ويكاد يقترب من المشنقة ، لولا تدخل أمه
فاطمة التى تتنكر فى ثياب فارس ، وتتفذه .

وتدخل العناية الإلهية لإنقاذ البطل أمر مألوف فى السيرة الشعبية ، وهو يتفق وتراث
المنطقة التى تؤمن بالمعجزات والخوارق ، وتقف بجانب الخير ممثلاً فى البطل ، وتعمل
على انتصاره ، ولو عن طريق أمر خارجى ، يتمثل فى خارقة من الخوارق ، التى تحطم
المألوف وتكسر من العادة .

فالرواية ، التى هى عرض للسيرة ، تصور ملحمة الصراع بين الخير ممثلاً فى
على الزبيق ، والشر ممثلاً فى الحاكم . وتبالغ فى صورة الخير وصورة الشر ،
خلال شخصيات نمطية .

فالسلطة الحاكمة شريرة إلى أقصى حدود الشر ، وهى منفرة خلال الأوصاف التى
تطلقها عليها الرواية - السيرة . فالكلبي ذو وجه كريبه ملئ بالحروق والبثور (٢ / ٢٦) ،
ويدل على القسوة والشر (٢ / ٢٨) .

أما الزبيق فهو رجل تحبه العامة ، يأخذ من أموال الأغنياء ليوزعها على الفقراء ،
يحب الأطفال ، ويتغنون بانتصاراته ، ويهتفون : -

بطه يا بطه

ودقن صلاح

أكلتها القطه

وينتصر الخير فى نهاية الملحمة ، ويتغلب على الزبيق ، ويولييه الحاكم درك مصر ،
وينتشر العدل ، ثم يتزوج من حبيبة القلب زينب ، وتقام الأفراح والليالى الملاح .

ويتم كل ذلك بطريقة تكشف عن فلسفة الشخصية المصرية ، فهى لا تهدف إلى

الانتقام ، ولا تصدر عن الحقد . وإنما هي تريد أن تغير الشر عن طريق مغامرات تشير الضحك ، ونفوس المعوج دون أن تحطمه ، والبطل في النهاية يذبح ، ويعفو عن زينب ، التي كانت أداة طيعة في يد أمها ، ويتزوجها ، ويقام الأفراح في أقطار البلاد .

والحاكم يتدخل في النهاية ليبارك انتصار الخير ، ويولى على الزينق درك مصر انتصاراً للخير ، ويرضى العامة وينشر العدل .

والسيرة تبني رؤية الشخصية المصرية ، التي ترسبت على حقب التاريخ ، فهي تحذر البطل من مكر المرأة ، فحسن القول والد على الزينق يغري به الكلبي امرأة تدس له السم ، ودليلة تغري ابنها زينب بعلى الزينق .

ولا يعني هذا أن السيرة تقف موقفاً معادياً من جنس المرأة ، وتعتبرها مصدرراً للشرور ، ومسئولة عن الخطيئة والأخطاء ، ولكنها فقط تحذر البطل في الوقوع تحت الإغراء ، وتتخذ من المرأة رمزاً لهذا الإغراء ، باعتبارها قوة كبيرة ، تستطيع التأثير على البطل .

ومن هنا نرى السيرة تقدم نماذج أخرى للمرأة ، تفوق في دورها دور الرجل ، ونشير هنا إلى نموذجين يقفان على طرفي نقيض ، ويكسبان الرواية قدراً كبيراً من حدة الصراع ، أحدهما هو دليلة التي تفوق الرجال في مكرها ودهائها ، والآخر هو فاطمة التي تتدخل في الوقت المناسب ، لإنقاذ ابنها على الزينق من مكر دليلة .

وتشير السيرة إلى هذين النموذجين . وتجعل دورهما لا يقل عن دور أبطال الرواية الحقيقيين ، فتقول عن على الزينق : « الأب حسن والأم فاطمة والاسم على والفعل ولا دليله » (٢٣ / ١) .

والسيرة تحذر من الخمر ، فهي وسيلة للسيطرة على الرجال ، وقد لجأ إليها على الزينق ، ودس لأعدائه « البنج » ممزوجاً في شراب الخمر ، فأخلدوا للنوم وتمكن من السيطرة عليهم .

وتدعو السيرة إلى طاعة الوالدين حتى لو كانا عاصيين ، فزينب على الرغم من بشاعة أمها ، وقسوة تصرفاتها ، تقول في نهاية الرواية لعلى الزينق جملة قصيرة : « ولكنها أُمي » .

تلك هي نماذج من مضامين السيرة ، حرصت على الإشارة إليها ، لأصل إلى

نتيجة مؤداها أن السيرة الشعبية ، ممثلة فى سيرة على الزبيق ، تقدم للفنان فرصة نموذجية فى مضمونها وفى شكلها .

فهى فى المضمون تكشف عن قيم الشخصية المصرية ، التى تلتقى فى حالات كثيرة مع قيم التراث كما تؤكد رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وتعرض لأهم قضية على امتداد التاريخ المصرى والعربى وهى قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم .

وهى قضية يمكن أن تكون مدخلاً لفهم نفسية الشخصية المصرية ، فهى تقف من الحاكم موقفاً مقدساً ، وكأنه ظل الله ، فلا تتعرض له بالانتقاد فقط تشير إلى بطانته ، وتجعل الحاكم يتدخل فى النهاية للحد من سوء تصرفات البطانة ، وليساعد على انتصار الخير ونشر العدل .

حتى الانتقام من البطانة يتم بطريقة خفيفة ؛ تخلو من العنف ، يهتمها بالدرجة الأولى إصلاح المعوج ، ودفعه إلى الطريق الصحيح ، دون أن تتشظى بتعطيمه والانتقام منه .

وهى فى الشكل تقدم شكلاً ارتضته الجماعة ، بعيداً عن التأثيرات الوافدة ، وجدل المثقفين ، وهو فى الوقت نفسه يعبر عن وجدان الجماعة ، ويشبع خيالها .

ومن أجل هذه الفرصة النموذجية جذبت هذه السيرة الكثير من الأدباء ، لكى يستوحوا فى الشكل وفى المضمون .

ولكن فاروق خورشيد اكتفى أن يقف عند حد إعادة هذه السيرة فى أسلوب سلس وخلال بعض الحيل الروائية ، ولكنه لم يغامر ، أو لعله لم يرد أن يغامر ، فى تخوير المضمون واستيحاء الشكل .

- ٥ -

وقد كان مجيد طوبيا فى الجزء الأول من روايته « تغريبة بنى حنحوت » متردداً بين التراث الفصيح والتراث الشعبى . وقد ظهرت عاقبة هذا التردد على موقف الرواية وعلى بنيتها الفنية .

فهو من ناحية يريد أن يستوحى تاريخ الجبرتى ، وهو من الناحية الثانية يريد أن يجعل من حنحوت بطلاً شبيهاً بعلى الزبيق ، وهو على أى حال لم يخلص لهذا أو لذلك فهو يستعرض أحداث تاريخ الجبرتى ، وهو حريص على ملازمة هذا التاريخ ، لدرجة أنه

يحتل في الهوامش إلى أحداث الجبري . ويورد منها ما يقابل أسنادات روايته

فهو إذن قريب من اتجاه عودة التراث ، وهو حريص على هذا الاتجاه ، لدرجة حرمة من أن يجازف في الشكل ، وأن يتوسع في عنصر الخيال .

روايته ليست تغرية مثل تغرية الهلالية ، يشيع فيها عنصر المفاجآت ، والخيال ، والتحول من حال إلى حال ، واستخدام العوالم غير المرئية ، كعالم الجن والعفاريت ، بل هي اختصار للكثير من أحداث الجبري ، وبأسلوب سردي يلجأ إلى عبارات مثل « أما ما كان من أمر » ، وهي عبارات تعني أن القاص حريص على التفصيل في الأحداث ، والسرد في الجزئيات ، ورواية التاريخ .

وعلى الرغم من أن هذا الجزء يغطي أحداث الحملة الفرنسية ، وعصر محمد علي . إلا أنه قد خلا من إبراز ثورات القاهرة ، ومن التأكيد على دور العلماء في تولية محمد علي ، ومن الإشارة إلى دور الأزهر الشريف ، وإلى حركات المقاومة التي انتشرت في الصعيد ، والتي اشترك فيها كثير من عرب الحجاز واليمن ، الذين استجابوا لنداء الجهاد ضد الغزاة الكفرة .

إنه يذكر ثورات القاهرة عرضاً وضمن الأحداث الكثيرة التي ازدحمت بها كتب التاريخ ، وكأنها لا تحتاج إلى وقفة خاصة ، وإنه يشير إلى مجموعة المجاهدين من رجال الكيلاني على أساس أنهم مجموعة من الانكشارية تهدف إلى السلب والنهب .

ويحاول طويلاً أن يضيف إلى التاريخ الأحداث التي تتعلق بأسرة حتوت ، وهي أسرة من غمار الشعب ، وكان يمكن لهذه الإضافة أن تضيف على روايته بعداً شعبياً جماهيرياً . ولكنها بدت كأنها قصة ملفقة ، لم تندمج في أحداث التاريخ ، وبدت شخصية حتوت كسولة لاطعم لها ، يحتقرها الأقران ، وأخذ دورها يظهر ابتداء من ص ١٠٧ (الرواية كلها ٢٧٧ صفحة) عندما انضم إلى أخيه علي المركب ، وبدأ رحلته نحو الجنوب .

وكانت الفرصة مواتية لأن تنمو الرواية فنيا ، عندما لمعت في ذهن مرسى فكرة أن يكون جيشاً من الشعب في مدينة « تله » يحارب به الفرنسيين المقيمين في المنيا ، بعد أن فرّ مراد ومن معه من المماليك .

ولكن هذه الفكرة جاءت في نهاية الرواية (ص ٢٦٠) ، ولم تستمر أكثر من

ثلاث صفحات ، فقد أحرق الفرنسيون القرية ، وساقوا أعيانها إلى السجن وفروا مرسى إلى أشميرين .

وربما لم يكن واضحاً فى ذهن المؤلف الدور الذى يمكن أن تلعبه أسيرة جثوت ، على أساس أنها تنتمى إلى الشعب وتختلف عن الطوائف الأخرى التى لم يكن همها إلا جمع الضرائب .

ولعل المؤلف قد ذكرها استجابة لضغط التاريخ ، فقد ذكر فى الهامش أن ثورة المنيا بدأت حسب تاريخ الرافعى فى ٢٣ إبريل سنة ١٧٩٩ م .

ومن هنا يظل الجزء الأول من تغريبة بنى حتوت ، منتمياً إلى اتجاه عودة التراث ، وكل ما يحسب لمجيد طويلا أنه أعاد كتابة بعض الأحداث من تاريخ الجبرتي ، بأسلوب سلس ، يصلح أن يكون أدباً للأطفال ، يتعرفون فيه على تاريخ بلادهم .

-٦-

فى مقدمة كتابه « على هامش السيرة » ، يذكر طه حسين أنه كتب هذه السيرة ليرد الناس إلى القديم . بعد أن انصرفوا عنه إلى الحديث . ، يقرءونه بلغتهم أو بلغة أجنبية مما انتشر اليوم بين الناس فى الشرق .

ثم يحدد مصادر كتابه فى : سيرة ابن هشام ، وطبقات ابن سعد ، وتاريخ الطبرى . فهو إذن يرد الناس إلى القديم كما هو معروف فى مصادر ، أو بتعبير آخر أقرب لما نحن فيه ، يعيد التراث إلى الناس لكي يطالعوه فى كتبه المعتمدة .

فكتابته إذن قديم فى جوهره كما يعترف ، ولكنه ليس جديداً فى شكله فهو لم يلعب فى الشكل ، ولم يؤول المضمون ، وكل ما فعله أنه يسر السيرة للناس ، وهذبها ، وربها ، أى أنه أخرجها فى صورة جديدة ، لا ينصرف الناس عنها إلى الأدب الحديث .

كتابته انتقاء لمواقف عديدة من سيرة النبى صلى الله عليه وسلم ، وكل موقف يكاد يكون قصة قصيرة مستقلة ، وتتعاون هذه القصص مجتمعة فى النهاية على تقديم صورة كاملة لهذه السيرة .

فهو إذن أقرب لما سميته فى الكتاب الثانى بالوحدة التركيبية فى منهج التأليف الأدبى عند العرب الأقدمين ، وهى وحدة تتجاور فيها الأجزاء ، كل جزء يبدو فى

ظاهره مستقلاً ، ولكن هناك رابطة خفية ، أشبه بسمط العقد الزم الجميع فى وحدة عامة .

ومن هنا نستسيغ الكثير مما ورد فى هذا الكتاب ، مما هو قريب إلى الطابع العربى ، مثل تلك اللغة الجزلة ، والأشعار المتناثرة فى ثنايا الكتاب ، والحكم الخفيفة البعيدة عن الأيغال والتجريد الفلسفى .

مثل هذه الأشياء نستطيع أن نستسيغها بلغة الرواية القديمة ، ولا نستطيع أن نستسيغها بلغة الرواية الحديثة ، التى لها مواصفات تقف على الضد من ذلك تماماً .

خذ مثلاً اللغة ، فإن طه حسين فى هذا الكتاب يعتنى بها عناية خاصة ، يجودها وينقيها ويختار أجزلها ، ويستخرج ما فيها من موسيقى ، أى أنه يخدمها فى حد ذاتها كمعمار فنى ، له وجوده الخاص .

وليست اللغة كذلك فى الرواية الحديثة بمفهومها التقليدى ، التى تتخذ من اللغة وسيلة يتوصل بها الكاتب إلى رسم الموقف ، وتصوير الشخصية ، وتجسيد الصراع ، ومحاكاة الواقع ، وكلما كانت هذه الوسيلة يسيرة هادئة تؤدى الغرض ، كان ذلك أقرب إلى الفن الروائى بمفهومه المعاصر .

وكما قلنا فإن الفنان ليس ناقلاً للتراث أو محققاً ، بل لا بد أن يضيف إليه من شخصيته حتى لو كان يهدف إلى إعادة التراث إلى الناس ، فإنه لا يعيده ميتاً مجمداً فى الكتب ، ولكن يعيده حياً ، وإلى قارئ معاصر يختلف عن القارئ القديم فى أشياء كثيرة .

ومن هنا نجد طه حسين لا يقع تحت أسر الخبر التاريخى ، كما هو فى مصادره القديمة التى حدها ، ولكنه ينتقى الخبر الذى يريد ، ويقدم ، ويؤخر ، ويرتب .

هو حقاً لا يخرج عن المنهج التاريخى ، الذى يتتبع تاريخ الشخصية من البداية إلى النهاية ، لأنه يكتب السيرة ، والسيرة فى أيسر مفاهيمها هى تاريخ حياة يتتبع الشخصية فى أطوار نموها ، ومراحل حياتها ، ومن هنا نرى طه حسين يبدأ بأجداد النبى ، ثم يتابع أطوار حياته وهو طفل ، وهو شاب ، وهو رسول .

ولكنه داخل هذا المنهج التاريخى يتصرف فى أحداث تلك السيرة ، فينتقى ، ويقدم ، ويؤخر ، ويرتب ، طبقاً للخطة المرسومة فى ذهنه .

وبعد أن ينتقى طه حسين الخبر التاريخي ، فإنه يبعث فيه الحياة ، ويحوّله إلى موقف قصصى نابض ، قد يكون الخبر قصيراً في الكتب القديمة . لا يتجاوز أسطراً عديدة ، ولكن طه حسين يملؤه بالحياة ، ويحوّله إلى قصة قصيرة . خذ مثلاً فكرة حفر زمزم ، فقد وردت في سيرة ابن هشام مجرد رؤيا صغيرة رأها عبد المطلب في منامه ، لكن طه حسين يحيل هذا الخبر إلى قصة قصيرة ، يملأ فجواتها ، ويضفي عليها الحوار ، ووصف الطبيعة ، ومثول الموقف ، والصراع النفسي ، وغير ذلك من حيل فنية تبعث فيها الحياة ، وتجعلها تختلف عن الخبر التاريخي ، كما ورد في مصادره القديمة .

كل هذا جميل ، ويمكن أن نجده عند كثير من الروائيين ، الذين يهدفون إلى إعادة التراث بأسلوب قصصى . ولكن طه حسين يتميز عنهم بإضافة تدل على قوة شخصيته ، وسيطرته على الأحداث التاريخية .

وهذه الإضافة يمكن أن نتبينها في ناحيتين :-

فهو ، أولاً ، يتخذ من أحداث السيرة وسيلة لتجسيد عصرها ، في جوانبه السياسية والاجتماعية والدينية ، فهو لا يكتب السيرة كأخبار تاريخية يحسن عرضها ، ولكنه يكتب على هامش السيرة ، ويوجه الأخبار لتصوير تلك المرحلة النادرة من مراحل التاريخ الإنساني ، وهي مرحلة الإرهاص بحدث كبير ، سوف يغير من المجرى العام للتاريخ .

ومن هنا نجد طه حسين في « على هامش السيرة » ، يلقي بنظرته خارج الجزيرة العربية ، ويتعرض للصراع السياسي بين الفرس والروم ، وللتيارات الثقافية المختلفة ، وللصراع بين اليهودية والنصرانية . وكل هذا ليمهد للقوة الجديدة ، التي تشق طريقها ، وتفرض نفسها على التاريخ .

وهو ، ثانياً ، لا يقف عند الأمور العقلية الظاهرة ، بل يتنبه للقوة الخفية التي تسير تاريخ المنطقة ، وهي تلك القوة التي تحتفظ بعبد الله بضعة أيام بعد حادثة الفداء ، ليضع البذرة المباركة في رحم آمنة ، ثم يغادر عقب ذلك مكة ، ليموت بعيداً .

ومن هنا نرى طه حسين يكثر من الخوارق والأحداث الخيالية ، إنه لا يكتب صحيفة للعلماء كما قال في مقدمته ، ولكنه يكتب ما يشبه الملحمة التاريخية التي تعتمد على الخوارق والمدهشات ، وتشير إلى تلك القوة اللامرئية ،

التي تحرك الشخصيات والأحداث . فعبد المطلب لا يفرح لاكتشاف الذهب والفضة ، ولكنه يفرح لاكتشاف زمزم كرمز لامتداد التاريخ حتى إسماعيل عليه السلام ، وأقارب النبي صلى الله عليه وسلم تتوارد عليهم الأسلام والرؤى وحديث المستقبل ، مما يكشف عن نزعة غيبية لا تقف عنه حد الظاهر .

- ٧ -

فى نهاية الجزء الأول من كتابه « محمد رسول الله » ^(١) ، يصرح عبد الحميد جوده السحار ، بأنه لا يلجأ إلى الخيال ، ولا يتابع الخوارق ، ولا يميل إلى المبالغات التي مال إليها بعض كتاب السيرة ، ظنا منهم أن هذا يعلى من شأن النبي صلى الله عليه وسلم ، ويبرز من عظمته .

وكان هذا منهج السحار فى بقية الأجزاء ، يقترب من التاريخ ، ويعيد التراث ، ويحدد مصادره فى نهاية كل جزء ، ويدقق ، ويقترب من تحقيق العلماء أكثر مما يقترب من خيال الأدباء .

وقد صرح بمنهجه هذا منذ البداية ، وذكر فى تذييل الجزء الأول أنه قد تجنب الإسرائيليات والمبالغات ، وما من حادثة فى كتابه إلا ولها سند تاريخي ، وحدد مصادره فى القرآن الكريم ، والكتاب المقدس ، وصحيح البخارى ، وقصص الأنبياء للثعالبي .

وعقب كل جزء كان يقوم بتحقيق مسألة ، أشار إليها فى ثنايا الجزء ، ودار حولها جدال شديد ، وهو يحاول أن يحسم الموضوع ، وأن يقدم إجابة بأسلوب علمي ، يقوم على الدقة والموضوعية ، واستقصاء المصادر ، وفى حالات كثيرة ، يفيض فى الشرح العلمى للمسألة ، وفى صفحات كثيرة ، تفوق صفحات الكتاب الأصلية .

ففى نهاية الجزء الثالث يورد تذيلاً تحت عنوان « بنو إسماعيل » يذكر فيه أن الأخباريين تجاهلوا تلك الفترة ، التي امتدت منذ إسماعيل وحتى عدنان ، أى من سنة ١٧٠٠ وحتى ٥٠٠ قبل الميلاد ، ويذكر أيضاً أنه يحاول أن يسد هذه الثغرة باعتماده على الكشف والحفريات ، وعلى المصادر الآشورية والإغريقية والرومانية ، ثم أخذ يناقش الأعلام التي وردت فى هذا الجزء ، والتي كتبت بحروف لا تينية ، ويحاول أن يعيدها

(١) صدر الكتاب فى ٢٠ جزءاً ، وقد ظهر الجزء الأول سنة ١٩٦٥ ، تحت عنوان « إبراهيم أبو الأنبياء » أما الجزء الأخير فقد صدر سنة ١٩٧٠ تحت عنوان « وفاة الرسول » .

إلى أصلها العربى ، ويدعو المتخصصين إلى دراسة هذه الأعلام فى مصادرها
الأشورية والبابلية ، ومقارنتها بالمصادر العربية .

وقد بدأ تذييل الجزء السابع بقوله :-

« حاولت فى هذا الجزء ، كما حاولت فى الأجزاء السابقة ، على قدر جهدى
أن أمحص الروايات المتباينة ، وأن استبعد الآراء التى لا تتفق مع منطق الحوادث وجلال
الرسول الكريم ، حتى فى طفولته وشبابه قبل مبعثه » .

وهو فى هذا التذييل يحقق مسألة بركة الحبشية ، ويراها شخصية أخرى غير
شخصية أم أيمن ، ثم يحقق مسألة اتصال النبی ببجيرا الراهب ، التى وقف عندها
المستشرقون كثيراً ، ويراها غير ذات بال فى تكوين شخصية النبی الثقافية ، لأن اللقاء
بينهما تم ، وهو عليه الصلاة والسلام صغير ، لا يدرك من أمور الدنيا الكثير .

وهكذا نراه عقب كل جزء ، يناقش موضوعاً قد ثار حوله الجدل ، ويحاول أن
يحسم هذا الجدل بما يتفق وجلال السيرة النبوية ، وفى تذييل الجزء / ١٣ يتعرض
لموضوع الرق فى الإسلام ، وفى تذييل الجزء / ١٤ يتعرض لموضوع السلم والحرب فى
الإسلام ، وفى تذييل الجزء / ١٦ يحقق مسألة الإسراء والمعراج .

وقد يشغل التذييل حيزاً كبيراً . فالتذييل فى نهاية الجزء / ١٥ ، يمتد من ص
٢٤٧ إلى ص ٣١٥ ، ويناقش فيه موضوع المرأة فى الإسلام . وتذييل الجزء / ١٧
يمتد من ١٢٣ إلى ص ٢٥٧ ، ويناقش فيه نصوص التوراة ، وبعدها عن الحقيقة
الموضوعية ، ويواصل فى تذييل الجزء / ١٨ حديثه عن التوراة ، ويمتد هذا الحديث
من ٥١٩ إلى ص ٢٨٧ . أما تذييل الجزء / ١٩ ، فهو عن المال والزكاة والخراج
فى الإسلام ، ويمتد من ص ١٤٤ إلى ص ٢٨٢ .

١-٧

وهذا المنهج قد اتبعه السحار فى بقية كتبه ، التى تعرض فيها للتراث ، فهو
يحقق ، ويستقصى موضوعه ، ويكتب المصادر ، ويورد التصدير أو التذييل ، وهو فى
كل ذلك يهدف إلى أن يكون أميناً فى نقل التراث ، تتناقله الأجيال دون أن تعبث
بمحتواه ، أو تحور فى شكله . ومن هنا وقف وراء التراث يخدمه ، ويجعله جذاباً
مستساغاً يقبل عليه القارئ المعاصر .

فإذا كان طه فى « على هامش السيرة » يهتم بخوارق العادات ، ويسعى وراء الخيال ، ويصهور القوى التى توجه التراث ، وتسير الأحداث التاريخية الكبرى .

وإذا كان طه حسين فى « الفتنة الكبرى » يحيل الأحداث التاريخية إلى رواية ، تعرض العواطف الإنسانية المتضاربة ، وتصور الغرائز البشرية ، ويتصارع على أرضها الحب والكراهة ، والحق والشفاعة ، والنفاق والصراحة ، ويحلل الشخصيات ، ويتجرأ عليها ، ويزيل عنها قدسيته ، وينتقى الأحداث ، ويوجهها لهدف عام يتحكم فى بنية الرواية .

إذا كان طه حسين يفعل هذا هنا أو هناك ، فإن السحار يستخدم منهجاً يختلف عن ذلك فهو لا يسمح لنفسه أو لغيره أن يتصرف فى التراث ، بطريقة تحور الموضوع أو تغيير الشكل . فهو لا يسمح لنفسه أن تتصرف حتى فى ترتيب الأحداث ، وهو لا يسمح لغيره أن يتخيل ، وهو يحد من هذا التخيل ، بوسائل علمية ، تهدف إلى إعادة التراث فى صورته التاريخية الأولى .

٢-٧

وربما كان تحليل بعض الروايات يؤكد هذا المنهج عند السحار ، ويؤكد فى الوقت نفسه نتائجه ، سواء كانت على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون .

٣-٧

ظهرت الطبعة الأولى من رواية « أبو ذر الغفارى » سنة ١٩٤٣ م ، وقد صدرها يبحث تحت عنوان « الاشتراكية فى الإسلام » امتد حتى ص ٥٣ من الرواية التى لا تزيد على ٢٠٥ صفحة .

وقد تعرض فى هذا البحث للمذاهب الاقتصادية فى العصر الحديث ، مثل ما يسميه مذهب التجاريين ، أو المذهب الحر ، والاشتراكية ، والشيوعية ، ثم يفضل اشتراكية الإسلام على كل هذه المذاهب ، ويعقد لذلك عنواناً هو « الفرق بين اشتراكية الإسلام والاشتراكية » ، ثم يتابع تحت هذا العنوان ازدهار الاشتراكية الإسلامية فى عصر الرسول ، وأبى بكر ، وعمر بن الخطاب ، وعمر بن عبد العزيز . ثم يتحدث عن ميزانية الدولة الإسلامية ، ممثلة فى الإيرادات والمصروفات ، ثم عن الاشتراكية المعنوية ممثلة فى العبادات كالجهج والصوم والصلاة ، ثم يختم بحثه بقوله : -

« هذه هي اشتراكية الإسلام الحقه ، فهل يتطال إليها ، أو يطامع في أن يبلغ بعض ما بلغته مذهب من المذاهب الاقتصادية ، اللهم لا ، فمتى كانت القوانين الوضعية تتسامى إلى روح السماء » .

والبحث يتناول موضوعاً خطيراً ، وهو موضوع المال الذى كان له نتائجه المعروفة على مسيرة التاريخ الإسلامى ، وهى نتائج برزت بوضوح منذ عصر ما يسمونه بالفتنة . ومع ذلك لم تأت الرواية عند مستوى هذا الموضوع الخطير ، ولا عند مستوى نتائجه التاريخية .

كان الأمويون يرون أن المال مال الله ، وأنهم خلفاء الله على هذا المال ، يوزعونه بالصورة التى يرغبون ، وكان أبو ذر يرى أن المال مال المسلمين ، ولكل مسلم الحق فى هذا المال ، مثل المعاوية ، ومالغيره من حكام بنى أمية .

وكان كل ماورد فى هذه الرواية حول تلك القضية ، هو بضعة أقاويل تناثرت فى فصول محددة هي : « النائر » و « الاشتراكى » و « البلاء » .

فقى فصل « الاشتراكى » يرد هذا الحوار بين معاوية وأبى ذر : -

« - يا أبا ذر ، لقد اشتكى الأغنياء منك ، وقالوا إنك تؤلب الفقراء عليهم .

- إبنى أنهاهم عن الكنز .

- وله

- لقوله تعالى « والذين يكنزون الذهب والفضة ، ولا ينفقونها فى سبيل الله فبشرهم بعذاب أليم » .

- إن الآية نزلت فى أهل الكتاب .

- بل نزلت فىنا وفيهم .

- إبنى آمرك أن تكف .

- والله لأستمرن على دعوة الناس إلى الزهد ، ولأبشرن الكاذبين بعذاب النار .

- خير لك أن تنتهى عما أنت فيه .

- والله لا أنتهى حتى توزع المال على الناس كافة » .

وفى فصل « البلاء » ، يدور حوار مثل هذا ، بين أبي ذر وعتمة ، : -
« أنت الذى تزعم أنا نقول : يد الله مغلولة ، وأن الله فقير ونمحن أغنياء .
- لو كنتم لا تزعمون لأنفقتم مال الله على عباده ، نصحتك فاستغثتنى
ونصحت صاحبك فاستغثنى .

- كذبت ، ولكنك تريد الفتنة وتحبها ، قد ألبت الشام علينا .

- اتبع سنة صاحبيك ، لا يكون لأحد كلام عليك .

- مالك وذلك ، لا أم لك .

- والله ، ما وجدت فى غدرا ، إلا الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر » .

تتناثر مثل هذه الأقاويل فى بعض الفصول ، دون أن تكون محور ارتكاز ، فى رواية تدور حول أبي ذر ، وفى عصر الفتنة التى اشتعلت بسبب قضية المال . وقد أجهضت كل هذه الأقاويل ، ونفى أبو ذر بعيدا إلى مدينة الربرة ، ومات وحيدا ليس معه غير زوجته العجوز .

ربما كان السبب فى ذلك هو التمسك الحرفى بعرض التاريخ . فالسحار لا يريد أن يخالف ما ورد فى الكتب القديمة حول سيرة أبي ذر ، ومن هنا فهو يعيدها مسلسلة حسب التقاويم التاريخية ، ويتابع مراحل حياته ، منذ أن نشأ صغيرا فى قبيلته ، ثم رحيله إلى خاله ، ثم رحيله إلى مكة وارتباطه بالدعوة الإسلامية ، وتلقيه الوصايا والتعاليم النبوية ، ثم حياته فى عصر أبي بكر ، وفى عصر عمر ، ومعارضته للبيت الأموى ، ثم نفيه ، وأخيراً وفاته تحت عنوان « إلى دار البقاء » .

وهو فى كل ذلك يحاول أن يكون قريبا من النصوص التاريخية ، لا يخرج عنها ، ولا يمنحها وجهة نظر خاصة ، فضلا عن أن يعارضها ، إنه ينظر إلى تلك النصوص التراثية نظرتة إلى الشئ المقدس ، يعرضه على الناس وراء زجاج شفاف ، وكل ما عليهم أن يتبركوا به دون أن يمسوه .

إنه يبدأ روايته بالحديث الشريف : « ما أقلت الخضراء ، ولا أظلت الغبراء ، رجلاً أصدق من أبي ذر » ، وهو ينهيها بالحديث الشريف : « تمشى وحدك ، وتموت وحدك ، وتبعث وحدك » ، وبين البداية والنهاية تتوالى النصوص مليئة بالحكم والعضات والوصايا النبوية .

وهو فى كل ذلك ينظر إلى أبى ذر نظرة مقدسة ومنحازة تنبئ عنها عناوين بعض الفصول التى تفصح عن شعور المؤلف ، من مثل :-

بصيص من نور - انبلاج الفجر - أجاب ربا دعاه - الثائر - الاشتراكي - إلى دار البقاء .

ليس عيباً أن ينحاز الكاتب إلى موضوعه . ففي الأدب قدر من الذاتية يمنح الموضوع الكثير من الألفة والمعاشة . ولكن العيب أن يخلط الكاتب بين الشخصية كثرات ديني لا ينبغى الخروج عليه ، وبين الشخصية الأدبية التى يجب أن يتحقق لها قدر من الواقعية ، يقترب بها من التركيب البشرى فى قوته وفى ضعفه أيضاً .

٧-٤

وقد انعكس هذا على الشكل الفنى للرواية ، فجاءت فاترة ، لا يحتد فيها الصراع ، ولا تصادم الآراء ، ولا تحمل وجهة نظر خاصة . كل ما فيها من فن هو مجرد أسلوب قصصى تعليمي ، يجيد البداية ، ويجيد بعض الأمور المشوقة ، وبعض عناصر الحوار ، ثم يجعل كل ذلك وسيلة لتصوير البطل فى صورة مثالية لامساس بأبعادها التاريخية .

ومن هنا جاءت النهاية فاترة ، لاتتناسب مع حياة هذا الثائر ، ولا مع ما يعتنقه من مبادئ ثورية ، ولا مع فكرة الاشتراكية التى شرحها المؤلف فى تصديره بإفاضة .

فقد نفى أبو ذر فى نهاية الرواية بعيداً ، وعاش منهكاً وحيداً مع زوجته ، قد تفرغ للعبادة ، وابتعد عن حياة الناس ، ثم لقي ربه فى هدوء ، ولم يشترك فى جنازته سوى بضعة من المسلمين ، كانوا يمرون بمحض المصادفة .

ولم يدع المؤلف أية وسيلة فنية ، توحى ببقاء دعوته ، وتناسب مع حياة هذا الثائر ، الذى نقلت الأجيال أخباره ، ولم تأت النهاية ترمز إلى استمراره فى وجدان الناس .

وربما كان السبب فى ذلك هو التمسك الحرفى بالنصوص الدينية ، فقد وقف المؤلف عند ظاهر الحديث الشريف « تمشى وحدك ، وتموت وحدك ، وتبعث وحدك » فجعل أباً ذر يموت وحيداً بين الجبال ، دون أن يوحى بامتداد دعوته بين الأجيال .

حقاً قد يعيش الثائر وحده ، لأنه يتميز بتركيبة خاصة تجعله يبدو غريباً بين الجموع ، وحقاً قد يعيش وحده في مكانة مميزة لا يشاركه فيها غيره من غمار الناس ، ولكن أن يموت وحده فهذا هو الظاهر فقط ، والأدب لا يقف عند حدود الظاهر ، فلو مات الثائر وحده ، وانتهت مبادئه بموته ، لما كان هناك مبرر لثورته ، ولا معنى لتضحيته ، قد يموت وحده ، وقد يدفن في هدوء ، هذا هو الظاهر فقط ، أما ما هو وراء الظاهر فإن الثائر كالشهيد ، يظل خالداً بأفكاره ، ويظل دائماً من يحمل المشعل بعده ، يسير على خطوه .

وتلك العبرة هي التي كان يجب أن تقف عندها الرواية ، وأن تتبنى في نهايتها ما يوحي بذلك ، عن طريق طفل صغير ، أو رمز من الطبيعة ، أو أحاديث يرددتها الناس عنه ، أو غير ذلك من وسائل تفيد الاستمرارية والخلود .

٥-٧

بعد مقتل الإمام علي في أحداث الفتنة الكبرى ، كتب ابن عباس إلى الحسن رسالة جاء فيها : -

« واقتد بما جاء عن أئمة العدل ، فقد جاء عنهم أن الكذب لا يصلح إلا في حرب أو إصلاح بين الناس ، وأعلم بأن علياً أبك إنما رغب الناس عنه إلى معاوية ، أنه أسى بينهم في الفئ ، وسوى بينهم في العطاء ، فنقل عليهم ، وأعلم أنك تخارب من حارب الله ورسوله ، في ابتداء الإسلام حتى ظهر أمر الله . فلما وحد الرب ، ومحق الشرك ، وعز الدين ، أظهروا الإيمان ، وقرءوا القرآن مستهزئين بآياته ، وقاموا إلى الصلاة وهم كسالي ، وأدوا الفرائض وهم لها كارهون ، فلما رأوا أنه لا يعز في الدين إلا الأنقياء الأبرار ، توسموا بسيما الصالحين ، ليظن المسلمون بهم خيراً ، فمزالوا حتى أشركوهم في أمانيتهم ، وقالوا حسابهم على الله ، فإن كانوا صادقين فإخواننا في الدين ، وإن كانوا كاذبين كانوا بما اقترفوا هم الأخسرين . وقد منيت بأولئك وأبنائهم وأشباههم ، والله مازادهم طول العمر إلا غيا ولازادهم لأهل الدين إلا مقتاً » .

هذه الرسالة التي أوردتها السحار في روايته « آل البيت » (ص ٢٣٤) . يمكن أن تكون مدخلنا الصحيح لفهم هذه الرواية .

والرواية تتعرض لتاريخ آل البيت خلال ثلاثة أجيال : جيل الرسول وأزواجه ،

جيل الإمام على وفاطمة ، جيل الحسن والحسين ، وقد صدرت الطبعة الأولى سنة ١٩٤٨ وقبل ثلاثية نجيب محفوظ بسنوات كثيرة .

وهي تتعرض لفترة من أخطر فترات التاريخ الإسلامى ، وهى فترة الفتنة الكبرى التى اختلطت فيها الأوراق ، وتضاربت مشاعر كثيرة من حقد وحب ، وكره وإخلاص ، وظلم وعدل ، ونفاق واستقامة ، وتدخلت عوامل كثيرة بعضها خارجى وبعضها داخلى ، لتذكى نار الفتنة التى هزت النفوس ، وهى حديثة عهد بعصر الرسول وصاحبيه . إنها ، باختصار ، تتناول ما أسميته فى الكتاب الأول بمرحلة « سقوط النظرية » حين اختل الميزان ، وضاع العدل ، وعاد الناس إلى جاهليتهم وأشد ، وسيطر العنف ، وتحرك الجميع بفكرة الفعل ورد الفعل .

كانت الفرصة متاحة أمام السحار ، لينشئ رواية أجيال ، تقوم على أحداث تاريخية ، وتصور تلك المرحلة المتداخلة .

وكانت الفرصة متاحة أيضا ، لأن يوظف السحار إمكانات الفن الروائى ، الذى مارسه من قبل ، والذى يمكن أن يمكنه من نقل تلك المرحلة ، بكل ما فيها من عواطف متداخلة ، وصراع ممتد ، ومشاعر مختلطة ، وأفكار متضاربة .

ولكن الرواية أجهضت قبل أوانها ، وتحول كل ما فيها من إمكانات الفن الروائى إلى إطار خارجى ، يقوم بوظيفة الأسلوب القصصى ، الذى همه أن يعرض الموضوع فى صورة مشوقة وجذابة .

ربما لأن السحار لم يرد أن يكتب رواية ، ولكنه أراد أن يعرض تاريخا . فهو هنا أقرب إلى المؤرخ منه إلى الأديب ، يحرص على الأحداث التاريخية ، وقد يعلق عليها فى بعض الأحيان ، ولكنه على أى حال لا يغيرها ولا يؤولها .

وقد انعكس هذا على منهج الرواية ، فالمؤلف يتجسس بالتسلسل التاريخى ، ويتابع الأحداث منذ عهد النبى صلى الله عليه وسلم وحتى مقتل الحسين ، ومرورا بغزوة بدر ، وغزوة حنين ، وفتح مكة ، وتولية أبى بكر ، وعمر ، ومقتل عثمان ، وتولية على ، وموقعة الجمل ، وصفين ، وحرب الخوارج ، ومعاوية وأنصاره ، وتنازل الحسن ، وتولية الحسين ، ويزيد وموقعة كربلاء .

وهو حريص على جمع الأخبار التاريخية ، وإيراد الخطب الطويلة ، والتفصيل من

أجل التفصيل وحده ، حتى لو لم يكن وراءه مقنضيات فنية ، فهو مثلاً يتابع حرب صفين ، ويسجل أحداثها ، فى صفحات طويلة ، تمتد من ص ١٥٢ وحتى ٢١٦ ، وهو يتابع كذلك خروج الحسين فى صفحات كثيرة أيضاً ، تمتد من ص ٣٠٨ وحتى ص ٣٩١ .

بل أن الفصول تتحول إلى سرد تاريخى ، يورده المؤلف حرصاً على الأخبار التاريخية ، حتى لو كانت هذه الأخبار تخلو من شخصية من شخصيات آل البيت ، أو كانت هذه الشخصية ترد عرضاً ، ولا تمثل محور ارتكاز فى الفصل . فهو مثلاً يخصص الفصل / ٦ للحديث بالتفصيل عن غزوة حنين . لمجرد أن الأمام على قد اشترك فيها ، والفصل / ٧ يخصصه للحديث عن تولية أبى بكر . والفصل / ٩ عنبيعة عمر ، والفصل / ١٢ عن تولية عثمان ، والفصل / ٢٧ عن معاوية .

وسيطرة التاريخ هى التى جعلته يكرر بعض الأحداث دون داع فنى ، فقط لأنها وردت بصورة وبأخرى فى كتب التاريخ ، فهو حريص على تكرارها محاكاة للتاريخ .

يدخل رجل على الحسن بعد أن سلم الأمر لمعاوية ، ويقول له ساخراً : « السلام عليك يا مذل المؤمنين » ، فيجيبه : « كانت جماجم العرب بيدي ، يسالمون من سالت ، ويحاربون من حاربت ، فتركها ابتغاء وجه الله » .

ترد هذه الحادثة ص ٢٤٢ ، وكانت كافية فى شرح موقف الحسن لمعاهدة السلام مع معاوية ، ولكن المؤلف فى الصفحة التالية مباشرة ، يذكر أن سليمان بن صرد ، دخل على الحسن وقال : « السلام عليك يا مذل المؤمنين » فأجابه : « ولكنى أشهد الله وإياكم أنى لم أرد بما رأيتم ، إلا حقن دماءكم ، وإصلاح ذات بينكم ، فاتقوا الله ، وارضوا بقضاء الله ، وسلموا الأمر لله ، والزموا بيوتكم ، وكفوا أيديكم ، حتى يستريح ويستراح من فاجر » .

كانت إحدى الحادثتين كافية فى الدلالة الفنية ، ولكن السحار يترك نفسه مع الأحداث التاريخية ، ويجذبه ما فيها من أسلوب جزل ومواقف نبيلة ، فينشرها أمام القارئ ، بغية فى إثارة نخوته .

وكان لهذا الموقف من المؤلف ، مردوده الذى أصاب الرواية فى بنيتها الفنية فهى قد اكتظت بالأحداث التاريخية والحكم والأشعار والخطب حتى أتخمت ، وهو لم يوظف كل هذا المحتوى توظيفاً فنياً ، بحيث يتحول إلى لبنة فى المعمار الفنى . وكانت النتيجة هى عودة التراث بكل محتوياته ، قد يلبس ثوباً قصصياً جذاباً ، ولكن مضمونه وشكله لا يزال ثابتاً صامداً .

حقاً ، إن النهاية فى هذه الرواية تبدو أقوى منها فى رواية « أبو ذر الغفارى » . فمقتل الحسين هنا لم يذهب هباءً ، ولم تضع دماؤه هدراً فوق رمال الصحراء ، بل ظلت تحفز الهمم ، وتحث الأجيال .

يلقى المؤلف فى النهاية على مقتل الحسين ، فيقول : « فسالت دماء الحسين الزكية ، لتزلزل ملك بنى أمية ، وتقوض أركانه ، فقد كان الحسين ميتاً أخطر منه حياً » ، أو يقول : « وسيترعرع ذلك المقت على كر الأيام ، ليزيل ملك آل أبى سفيان » أو يقول فى الأسطر الأخيرة :

« وانطلق الركب حتى أناخ بباب مسجد الرسول ، فدخل الناس وفى القلب حسرة ، وفى النفس لوعة ، ووقفت أم كلثوم أمام قبر النبی تبكى ، وتقول : السلام عليك يا جداه إنى ناعية اليك ولدك الحسين » .

يكرر المؤلف فى النهاية مثل هذه اللغة التى تبدو قوية ، تحرك المشاعر وتجعل لتضحية الحسين معنى تتناقله الأجيال ، ولكن رغم ذلك يظل بعيداً عن الأسلوب الفنى للرواية ، إن المؤلف يتدخل بطريقة مباشرة وزاعقة ، ولا يترك للموقف الروائى يوحى دون أن ينص ، ويشير دون أن يقول .

- ٨ -

فرق بين السحار وثروت أباظة .

السحار يعيد الحياة إلى التراث ، ينفخ فيه من روحه ، فيجعله يمثل بيننا كما كان ، وكأن شريطاً سينمائياً ، يحيل الماضى إلى مشاهد تتفرج عليها .

أما ثروت أباظة فهو يعيد التراث إلى الحياة ، هو لا يكتفى بمشاهدة الماضى

والفرجة حميد ، ولكن يجعله يتحرك بيننا بأسماء معاصرة ، وأما ذكر « :اصرة ، وأحداث معاصرة ، وتكرر كلمة « السيارة » فى روايته عن يوسف عليه السلام ، تعنى هذا الموتور المتحرك ، ولا تقف عند معنى السيارة ، كما ورد فى سورة يوسف « وجاءت سيارة فأرسلوا واردهم » .

السحر يبعث الحياة فى التاريخ ، ويجعله يتحرك أمامنا بكل شخصه ومواقفه وتفصيلاته ، وبطريقة قصصية ، تجعل له بداية ونهاية وأحداثاً متطورة .

أما ثروت أباطة فهو يبعث مغزى الماضى ، ويجعله يتحرك بيننا فى أحداث عصرية ، دون اهتمام بالتفصيلات التاريخية .

إنه ينظر فى قصص الأنبياء ، ويستخلص من كل قصة « عبرتها » ، ثم يبعث فيها الحياة ، مثلاً لأولى الأبواب .

السحر يقف عند الزمن الماضى ، ولا يتجاوزه .

أما ثروت أباطة فيسحب الماضى إلى الحاضر ، ويدمجه فيه .

وبذلك يخطو أباطة خطوة بعد السحر .

إنه يصدر عن ثقة فى الماضى ، ويراہ يحمل إمكانات الحياة ، فيبعث من جديد .

فإذا كان الناس قد اعتادوا أن يقيموا هوة بين الماضى والحاضر ، يعيشون الماضى فى فلوبهم ، ويقرءونه فى كتبهم ، ويعيدونه فى صلواتهم وضمائرهم ، ولكنهم حين يضطربون فى حياتهم اليومية ، فانهم يمارسون حياة منبثة عن الماضى - إذا كان الناس قد اعتادوا على ذلك ، فإن ثروت أباطة يريد أن يعبر الهوة بين الماضى والحاضر ، وأن يجعل الماضى مستمراً فى الحاضر .

٨ - ١

فى ضوء هذا السياق ندرك تماماً تجربة الأستاذ ثروت أباطة فى رواياته الأخيرة ، وخاصة : الغفران ، طارق من السماء ، خشوع .

إنه يحاول أن يحيى قصص الأنبياء من جديد ، وأن ينقلها من مجرد نصوص تتلى فى المناسبات ، إلى واقع يعيش بين الناس ، إنه يلجأ إلى رمز كل قصة ، وإلى الأحداث الرئيسة الكلية ، فيضفى عليها مسحة عصرية ، إن القصة عنده لاتفقد كيانها ،

لا يفلسفها بطريقة مغرقة في الرمزية ، ولا يضيف عليها معانى فكرية مجردة ، يفقد القصة خصوصيتها ، إنها تحتفظ ببساطتها ويهدفها الرئيسى ، ولكنها تحول إلى حياة تنقل من المتحف التاريخى ، ومن مراسم المناسبات إلى حقيقة فعلية ، إنه يمنحها أسماء معاصرة ، وأماكن معاصرة وأحياناً إسقاطات معاصرة ، ولكن بقدر حتى لا تنحرف عن مضمونها وعن هدفها و باختصار تحتفظ بكيوناتها ، ولكنها تنزل إلى الأرض ، إن المعانى والأهداف والرموز السامية ، تنقل من السطور ومن المناسبات ، وتتحول إلى واقع يمشى بين الناس ، فقط يوسف يصبح «صديق» ، وموسى يصبح «سامى» ، ومحمد يصبح «منصور» ، وتنزل هذه الأسماء إلى الواقع ، وتتحرك بين الناس ، وتدخل فى صراع ، وتحاول أن تجعل الخير ينتصر على قوى الشر ، إن الرموز تظل كما هى وأن تغيرت الأسماء ، ومن هنا يمكن لهذه الروايات أن تظهر على المسرح دون حرج ، لأننا فى تلك الحالة نجعل الرموز هى التى تتحرك وتمثل ، إن الأنبياء كأشخاص لا يظهرون ، يظل اسم يوسف وموسى ومحمد بعيداً عن التشخيص والتجسيد ، ولكن الهدف أو الرمز الذى يمثله كل اسم ، يمكن أن يظهر من خلال شخصية أخرى جديدة ، قد تكون سامى أو الصديق أو منصور أو غيرهم .. ، ولكن يظل الهدف واحداً ، إن الشخصية هنا لا تقصد لمسامها ولكن تقصد لهدفها . انه لا حرج فى أن تلعب دورها على خشبة المسرح ، لأنها فى النهاية تعمل على انتصار الخير ، إن الهدف دينى وإن ظل بعيداً عن المساس بشخصية الأنبياء .

٢-٨

رواية الغفران مثلاً تأخذ الرمز الكامن فى قصة يوسف عليه السلام ، فتحوله إلى واقع عصرى ، إن صديق يتعرض لاضطهاد أخويه عبد الغنى وعبد الودود ، ويحاولان قتله حتى يستأثرا بالمال وحدهما ، ويهرب صديق وتصدمه سيارة ، ويحملة صاحب السيارة ، وهو ضابط كبير يشرف على السجن ، إلى بيته ، ويتبناه . ثم يتعرض لإغراء زوجه ويدخل السجن ، ثم يعلو نجمه ويتخرج فى كلية الاقتصاد ، ويعمل بمكتب الوزير ، ثم يتصل بأخويه ، ويكشف لهما حقيقة الأمر ويسألانه الغفران والصفح فيقبل .

الرواية إذن كما يوحى عنوانها ، تركز على رمز الغفران الذى استخلصه من قصة يوسف ، وتحاول أن تعرض أحداث يوسف فى مقابل عصرى ، إن المقابل العصرى هنا ليس مطلوباً فى حد ذاته ، ولكنه مطلوب فى موازاة لأحداث القصة الأصلية ، وللتأكيد

على صفة الغفران ، إنه مقابل لا يملك المؤلف إزائه سحرية كبيرة ، لأنه لم يخلقه تماما من العدم ، بل هي أحداث موجودة في قصة دينية تتناقلها الأجيال ، وتحمل هدفا إنسانيا كبيرا ، وكل ما هنالك أن المؤلف قد أراد أن يحيى هذا الهدف خلال أحداث عصرية ، فالشخصيات والأحداث هنا ما هي إلا « ديكور » لإبراز المعنى الرئيسى .

٣-٨

وقل شيئا مثل هذا عن رواية « طارق من السماء » ، إنها تأخذ الهدف الرئيسى من قصة « موسى » فتحيله إلى واقع عبرى .

سامى ساعة مولده ، تخشى عليه أمه من ثأر قديم ، فتسلمه إلى أخته ، التى تتركب سفينة فوق النيل ، وتتوجه إلى العمدة ، الذى يزمع أن يتبناه ، ويشب سامى رجلا قويا خارقا ، ويصرع طفلا فى المدرسة لأنه تشاجر مع أختة مأمون ، فيهرب إلى مصر ، ثم يلتحق بشركة فى سيناء ، ويظهر له الخضر فى أحلامه ، ويشرح له عدالة الله ، ثم يأمره بأن يعود إلى مصر ويقف ضد الظلم .

وكان العمدة طاغية قد تهادى فى ظلمه ، فعزم سامى أن يقف ضده ، واستمال إليه أخاه « مأمون » ومجموعة من أهل بلده ، الذين تعرضوا لظلم العمدة ، وكون فرقة يقفون أمام طغيان العمدة ، حتى استطاع فى النهاية أن ينتصر على العمدة ، وأن يجبره على مغادرة القرية ، وأن يسلمها إلى أهلها لكى يقوموا بحكم أنفسهم بأنفسهم ، وعن طريق الانتخاب والشورى .

٤-٨

ورواية « خشوع » لانفهم إلا فى موازاة أحداث السيرة النبوية ، منصور ينتمى إلى أسرة شريفة قوية ، يموت أبوه وهو فى بطن أمه ، وتموت أمه وهو صغير ، فيتبناه جده ويربيه على الاستقامة وحسن الخلق .

إن الرواية تتحول إلى مجموعة مواقف لشخصية منصور ، إن الرابط الذى يجمع بين هذه المواقف هو شخصية البطل ، ودون هذا الرابط تتفكك الرواية ، إنها مواقف عن منصور وهو فى المدرسة ، وهو فى الكلية ، وهو يعمل محاميا .

إن الهدف الرئيسى الذى يكمن وراء سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم هو إيمانه بالمبدأ ، ممثلاً فى شعار « لا إله إلا الله محمد رسول الله » ، وتأتى رواية « خشوع » ،

وللعنوان دلالاته ، فتكشف من خلال أحداث عصرية عن هذا الرمز . إن منصور من أول الرواية إلى آخرها قد استسلم للمبدأ ، وخشع أمام شعار الدينى وانطلق يحققه فى كل مواقف ، حتى استطاع أخيراً أن ينتصر على الباطل ممثلاً فى رفعت ، وأن يذعن الجميع للمبدأ ، وأن تنتهى الرواية وهى تقول :-

« وخشعت الأصوات للرحمن فلا تسمع إلا همسا . وعنت الوجوه للحى القيوم »
وكأنما أصبحت قلوب الجميع قلباً واحداً ، يردد فى إيمان عميق ووجيب نورانى :
« لا إله إلا الله ، محمد رسول الله » .

٨ - ٥

يقول القرآن الكريم فى سورة يوسف « قالوا يابانا مالك لاتأمننا على يوسف ، وأنا له لنا صحون أرسله معنا غدا يرتع ويلعب ، وأنا له لحافظون . قال : إني ليحزننى أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عنه غافلون ، قالوا لمن أكله الذئب ونحن عصبة إنا إذا لخاسرون » .

ويقول ثروت أباطة فى رواية « الغفران » :-

« وهكذا لم يكن غريباً أن يأتى عبد الغنى إلى أبيه :-

- أترك لى صديق أخرج به إلى الدنيا .

- أخاف عليه .

- منى .

- من غيرك .

- سأخرج به أنا وعبد الودود وزوجتنا .

- أين تذهبون به ؟

- إلى حيث يلعب هو وتسلنى نحن .

- أين ؟

- إلى الملامى .

- الملامى ؟

- مالها ، أليست للأطفال .

- أى نعم ، ولكن ألعابها خطيرة .

- ونحن معه ؟

- الآلات لا قلب لها .

- ولكن قلوبنا معه .

- أخاف عليه .

- توكل على الله « (ص ٥٤) .

حرصت على هذين الاقتباسين أحدهما وراء الآخر ، لأبين بصورة عملية أن ثروت أباطة كان يكتب رواياته وفي ذهنه مثال مسبق ، إنه لم يخترع الأحداث ، ولم يترك لذهنه أن يتخيل ما شاء له التخيل ، إنه يكتب فى موازاة مثال لآخر ، يحرص جهده على أن يعرضه بأمانة ودقة ، إن كل ما يغيره هو الأسماء والأماكن وبعض الإشارات المعاصرة ، أما الهيكل الرئيسى لرواياته فهو يتبع فيه المثال المنشود ، أما مغزى وهدف هذا الهيكل فهو ما يعنيه بالدرجة الأولى .

هنا كما فى الاقتباس يحرص على أن يجرى الحوار على نسق من سورة يوسف ، وهناك فى « طارق من السماء » أو فى « خشوع » يحرص على هذا المنهج ، يذكر القرآن الكريم أن فرعون قد غرق فى اليم ، ولا بد أن يحتال ثروت أباطة لذلك وبطريقة عصرية ، فيذكر أن سامى قد صنع « كوبرى » على النهر شبيه بما يصنع فى الجيش ، وحين تبعه رهط العمدة قطع « الكوبرى » فهبط بهم فى الماء . وتذكر السيرة النبوية أن محمداً صلى الله عليه وسلم قد سماه والده « محمودا » ليحمده أهل السموات والأرض ، وأن والده قد مات وهو فى بطن أمه ، وأن والدته قد ماتت وهو صغير ، وأن جده قد حضنه بعد ذلك ، وأنه تزوج ثرية هى خديجة لاعائل لها . الخ .

ويأتى ثروت أباطة فيوازى هذه الأحداث بأحداث مشابهة ، فليكن اسم البطل على وزن مفعول ، وليكن « منصورا » لكى ينصره أهل السموات والأرض ، وليمت أبوه وهو فى بطن أمه ، ولتمت والدته بعد ذلك ، وليحضنه جده ، وليتزوج من « سامية » وهى ثرية لا عائل لها ... الخ .

وقل مثل هذا فى بقية أحداث الرواية ، فتدرك بعد ذلك أن ثروت أباطة ليس حرا فى اختيار أحداثه ، وأنه ألزم نفسه بنسق مسبق لا يحاول أن يتعداه إلا بقدر معلوم ومقصود .

٦-٨

وهنا المدخل الرئيسى لتقدير تجربة « ثروت أباطة » حق قدرها ، إنها لا تؤخذ منفصلة دون النص الأصلى ، ولكن تؤخذ كما هدف صاحبها فى موازاة النص الأصلى .

وهنا لزم أن تتغير لغة النقد ، فليس حتما أن نطبق عليه قواعد الفن القصصى ، لشكل يخترع صاحبه الأحداث اختراعاً ، ويحاول فيها أن توهم بالواقع ، وأن يجسد أبطاله فى صورة لحم ودم ، وأن تتحرك المواقف فى صورة سببية ، وتنتهى إلى نهاية منطقية مبررة .

ليس حتما هذا ، ولكن الحتم أن تجربة ثروت أباطة يجب أن تخلق قواعدها الفنية ، أى تنقد منها وفيها إن صح هذا التعبير .

قد يقال مثلاً إن رواياته تلك ، وبنوع خاص رواية « خشوع » ، تبدو مفككة غير مترابطة ، فهى مجموعة أحداث لا يجمعها رابط سوى الشخصية الرئيسية ، والتى هى محور الرواية .

ولكن هذا القول يبدو غير وارد من خلال منظار التجربة الخاصة لثروت أباطة ، إنه يكتب رواية معاصرة على نسق السيرة النبوية ، وإنه يحرص على أن تكون الشخصية الرئيسية للرواية مرآة لسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم ، وأنه يريد إحياء مواقف السيرة النبوية فى صورة عصرية جديدة يحياها الناس ، ويتشربون أهدافها .

وقد يقال أيضاً إن رواياته تبدو مفتعلة متشنجة ، إن موقفاً يقوله المأمور لمنصور فى رواية « خشوع » :

« أنت اليوم أمل لأمة بأكملها وليس لمركز واحد ، إن التجربة التى ترددها من وقوف الحق أمام جموع الباطل ينظر إليها الناس فى كل مكان ، وربما نظر إليها العالم أجمع حين يعلم بأمرها » .

إن مرقفا كهذا قد يبدو أكبر بكثير من حجم « مديحى » يعمل فى الأقاليم ، ولكن منظار التجربة الخاصة لثروت أباظة يقول بغير ذلك ، إن مقياس النص الأصلي الذى يقبع فى ذهن المؤلف ، يرى أن هذا ليس كثيرا على حجم رسالة ، هى الرسالة المحمدية التى هزت العالم بأجمعه .

وقد يقال إن الجو الدينى طاغ على تلك الروايات ، فتحولت إلى نصوص دينية ، وتضخمت بالاعتباسات المقدسة ، وغلبت عليها نبرة الوعظ والتوجيه . وإن كل هذا قد يحرم الرواية من الانطلاق مع « شيطان » الفن ، ومن التفنن فى خلق الأحداث .

ولكن ثروت أباظة بمنظار تجربته الخاصة ، لا يهدف إلى أن ينطلق مع شياطين الفن ، كما يحلو له ، أو كما يحلو لها ، إنه يقيد نفسه بأحداث خاصة ، وبأهداف خاصة ، إنه يعرض قصصا دينية ، ويغنى أهدافا سامية موجهة ، إن هذه النية هى التى توجه عمله ، وليست شياطين الفن فى تلك الحالة هى التى توجهه .

قد يقال هذا وغيره ، ولكن هذه الأقاويل رغم وجاهتها الظاهرة ، لاتصدر من خصوصية التجربة ، إنها تصدر من مقاييس مسبقة ومستخلصة من تجارب أخرى مختلفة .

أما هذه التجربة الخاصة فانها تقول بلسان ثروت أباظة نفسه « أننى أعمد إلى الهدف الرئيسى من قصص الأنبياء ، فأحاول أن ألبسه ثوبا عصريا ، وأسماء عصرية ، وأحداثا عصرية ، لكى يتحول هذا الهدف إلى واقع ملموس ، يتحرك بين الناس ، ويحرك الناس » .

٧-٨

ويخيل لى أن ثروت أباظة قد نجح فى تجربته تلك ، فقد استطاع أن يجعل قصص الأنبياء تعيش فى واقع الناس ، خلصها من كونها نصوصا للتلاوة إلى حياة ملموسة ، ومنحها إحياءات معاصرة دون أن تفقد شخصيتها ، كان يشير إلى هذا أو ذاك من الناس ، وإلى هذه أو تلك من الوقائع ، سخرها لكى تنتصر للحق فى واقعه ، ومنحها قوة المقاومة للشر والظلم والباطل ، إن هذه السجون التى تملأ بالأبرياء يجب أن تزول ، وإن هذا العمدة ومن هو على شاكلته يجب لقوى الحق أن تجابهه ، وأن جبروت رفعت وأمثاله يجب أن يوضع له حد .

وهذه الروح العصرية جعلته أكثر حرية ، وإلى حد ما ، فى ممانلة أحداثه ، قلنا إن قصص الأنبياء قد تكلمت ، وأصبحت عبارات محفوظة لا تقبل التغيير ، وتلقى فى المناسبات ، ولكن ثروت أباظة حين ربطها بالواقع ، أباح لنفسه فدرا لا بأس به من الحرية ، فهو قد خلص القصة من كثير من الخوارق ، أو جعل تلك الخوارق تأتى على هيئة أحلام ، وهو قد رتب أحداث القصة ترتيبا تاريخيا ، تتوالى فيه الأحداث متتابعة وحتى النهاية ، حت، لو اضطر إلى « حيلة فنية » ، فالنسوة يشككن فى عفة امرأة العزيز ، وتريد أن تختبرهن أمام جمال يوسف ، ولكن يوسف فى السجن كما شاع أمره ، وإذن فلا بأس من أن تلجأ إلى حيلة ، فتضع أمامهن صورة ليوسف فى حجمه وجماله ، فيكبرنه ويقطعن أيديهن .

وهذا القدر من الحرية الذى أباحه ثروت أباظة لنفسه ، جعله يتوسع فى الصراع البشرى ، مما كان يخشاه صاحب النصوص القديمة ، فسامى فى رواية « طارق من السماء » تجتاحه الحيرة بعد أن قتل نفسا ، وكادت الحيرة تؤدى به لولا أن ظهر له فى أحلامه الخضر فمنحه السكنى واليقين . وصديق فى رواية « الغفران » يكاديهن بالمرأة ويقبلها ، لولا أن تذكر الآية الكريمة « إن الذين اتقوا إذا مسهم طائف من الشيطان تذكروا ، فإذا هم مبصرون » .

٨-٨

وموهبة ثروت أباظة القصصية ، والتى أذكتها أعماله الإبداعية السابقة ، والتى يلمسها القارئ فى رواياته ذات الشكل التقليدى حين كان يخلق الأحداث ، ويوجهها لخدمة مقتضيات الفن ، وللصناعة الروائية .

هذه الموهبة تتدخل هنا وفى الوقت المناسب ، فتمنح رواياته عن قصص الأنبياء مساحة فنية ، تبتدى فى الجو القصصى ، وتصوير المواقف ، ورسم الشخصيات ، وقبل كل شئ فى « البدايات الموحية » .

٩-٨

ونضع « البدايات الموحية » بين علامتى تنصيص ، لأن البداية هنا فى تجزئة ثروت أباظة ذات مواصفات معينة ، تقحمك فى الموضوع من أول لحظة . يقول أول رواية « الغفران » :

« حنين الزمان عزيز ، والأيام آفاق عريضة من الابتسامات والنداء ، يمددرون عن طيبة خالصة والضمائر نقاء صاف ، والحب يختلسه المحبون فيما يحبون أنهم بنجاء من العيون الرواصد ، بينما أمرهم علن مهموس وحديث دائر ، كلما اجتمع من الأسرة اثنان » .

ويقول أول رواية « طارق من السماء » :

« كانت ولادة لم يشهد لها التاريخ مثيلاً ، القلوب واجفة ، والنفوس هالعة ، والعيون زائفة . والأم تكتم صرخة الوداد التي تطلقها كل أم ، لتعلن إلى العالم قدوم إنسان جديد إلى الحياة ، وعملية الولادة تقوم بها جدة الطفل القادم ، فمجى القابلة إعلان ، وهم يحرسون على الكتمان غاية الكتمان ، الصمت يضرب خيامه على المنزل جميعاً ، فالحديث همس ، والخطي تلمس الأرض لمسا ، ولا تجرؤ أن تطأها وطأ . وحول البيت رجال شداد غلاظ يستمعون ويراقبون ، فهم يعلمون أن موعد الولادة قد حان » .

يقول هذه البداية هنا وهناك ، فيقحم القارئ لتوه في جو الرواية ، انها بداية أشبه بافتتاحية « الأوركسترا » ، تلخص جوهر العمل الفني في بضع نعمات ، تمهد له وتصاحبه حتى النهاية .

إن الأسطر القليلة في بداية « الغفران » تمهد لجو التسامح الذي يسيطر على أحداث الرواية ، وأن الأسطر الأخرى في رواية « طارق من السماء » تمهد لجو العنف الذي يصاحب بقية الرواية .

- ٩ -

وبعد ... فذلك هو تيار عودة التراث في الرواية العربية ، تمتد نماذجه عبر الأجيال ، وستظل تمتد . فنحن في مجال الإبداع الأدبي أو الفني ، لا نستطيع أن نقيس الأشياء بمسطرة ، نحدد لكل تيار عصره ورجاله .

وهناك ملاحظتان حول هذه النماذج ، فهي ، أولاً ، تلتقط الجزئيات من أحداث التاريخ ، وتركز على فترة ، أو عصر ، دون أن تنتبه للحركة القليلة ، أو للجوهر الذي يسير التاريخ . وهي ثانياً تقع تحت دائرة « التسلسل التاريخي » التي تتابع الأحداث ، أسياناً في دقة وأمانة ، منذ البداية وحتى النهاية .

والملاحظتان ترتدان إلى شيء واحد ، وهو الحرص على عمدة التاريخ ، بكل تفصيلاته ، وبكل تسلسله من حدث إلى حدث تال ، دون التسكع في الأحداث والبحث عن العامل الرئيس ، وتوظيف التفصيلات وبقية الأحداث لخدمة الجوهر الأساس ، في إطار فني ينتمى إلى واقعه الخاص ، أكثر مما ينتمى إلى واقع التاريخ .

وقد كان لكل هذا مردوده على المضمون وعلى الشكل معا .

فنحن إزاء مضمون جامد ، يحاول المؤلف أن يبعث فيه الحياة . أو على الأقل يعيده إلى الحياة ، حقا قد يرتدى ثيابا معاصرة ، ولكن يظل جوهره كما هو دون تغيير أو تأويل .

وقد انعكس هذا على الشكل ، فبدا مجرد إطار خارجي ، يخدم المضمون ، ويبرزه في صورة مشوقة ، إن المضمون المتمثل في التاريخ هو الأساس ، وتأتي كل العناصر الفنية بعد ذلك ، من حوار أو تشويق ، في خدمة هذا المضمون وزخرفته ، دون أن يندمج الاثنان ، المضمون والشكل ، في رؤية واحدة ، تمثل خلقا جديدا مميزا .

الأدب الإسلامى

- ١ -

وقد برز فى الآونة الأخيرة مصطلح « الأدب الإسلامى » ، تناقلته الصحف وتحدثت عنه المجلات ، ونشرت حوله الكتب والمقالات ، وعقدت حوله الكثير من المؤتمرات ، وألقيت عنه المحاضرات ، وأصبح يدرس فى الجامعات ، وينظر له الكثير من النقاد والكتاب ، ويتابعون ملامحه فى مختلف الأجناس الأدبية ، ويلتزم به الكثير من الأدباء والمبدعين ، بل وأصبحت له جمعياته ومؤسساته الدولية .

وفى كل هذا دلالة ذات مغزى فى رصد الحركة الفكرية فى عالمنا العربى . تشير إلى أن « النموذج الإسلامى » - الذى سبق أن تحدثت عنه فى الكتاب الثالث - قد بدأ يبرز ويثير قدرا كبيرا من الاهتمام .

فلو أن - وهذا فى باب الفرض ليس غير - أحدا تحدث عن الأدب الإسلامى ، فى ظل نفوذ « النموذج الأوروبى » ، فى بداية هذا القرن الميلادى ، لما اهتم به أحد ، ولما وجد جهازا من أجهزة النشر تلتفت إليه ، ولا جامعة من الجامعات تتحدث عنه .

وقد قوبلت هذه الظاهرة بزوبعة من الأنصار والخصوم معاً .

فالأنصار يبشرون به على أساس أنه أدب المستقبل ، الذى يعبر عن تاريخ المنطقة ، ويلور شخصيتها الثقافية ، ويحفظ لها خصوصيتها فى مقابل الغزو الحضارى من جميع الجهات .

أما الخصوم فيرونه حالة مرضية ، تدل على التعصب وضيق الأفق ، وتصدر عن عدوانية متحفزة ، وتخلط بين الإبداعات البشرية المتغيرة ، والمواقف الدينية الثابتة .

ولا أدل على قوة ظاهرة ما ، من أن يختلف حولها الأنصار والخصوم ، ومن أن يتشبث كل فريق بموقفه ، فهذا يعنى أن الظاهرة قد بدأت تتبلور فى كيان ، يحترمه الأنصار ، ويخشاه الخصوم .

وظاهرة الأدب الإسلامى ، فى ظنى ، مبررة حضاريا وتاريخيا ، وأيضاً بمنطق العدالة التى يجب أن تسود بين الجنس البشرى ، دون أن تخضع لاعتبارات سياسية تصدر عن مصلحة أو هوى .

وهذه المبررات تجعل من وجود الأدب الإسلامى شيئا طبيعيا لا يحتاج إلى التساؤل ، بل يصبح التساؤل عن غيابه مع توافر هذه المبررات ، أمرا واردا .

فنحن لئزاء حضارة ، هى الحضارة العربية الإسلامية ، لها رؤيتها الفكرية المميزة والتى عكستها خلال تطبيقات متنوعة ، على مدى المراحل التاريخية الممتدة . وهى حضارة تنتمى إلى تراث المنطقة ، التى تمتنق قوة أخرى وراء هذا العالم المحسوس ، والتى بشرت بأديان ثلاثة (اليهودية والنصرانية والإسلام) ، كروافد متنوعة لأصل واحد ، يشير إلى تلك القوة الكامنة وراء الأحداث التاريخية المختلفة .

والإسلام هو الذى منح الحضارة العربية وجودها المميز ، ووضعها فى مهبط التاريخ ، ومنحها صفة العالمية ، كما ذكرنا فى فصل التاريخ من الكتاب الأول ، ولولاه لظل العرب على هامش التاريخ . قد تكون لهم مبادئهم الخلقية ، التى تقوم على الفروسية والنبل ، ولكنها دون الإسلام تظل حالات فردية ، أو فى نطاق قبلى لا تستطيع أن تؤثر على مجرى التاريخ .

فحضارة هذه شأنها ، ليس عجباً أن يكون لها أديها ، الذى يعبر عن خصوصيتها ، وتمثل ميولها الإبداعية . بل العجب كل العجب ألا يكون لها هذا الأدب ، لأن غيابه يدل على تخلف الظواهر عن نسقها المطرد ، الذى اعتاده المرء حسب مانهديه تجربته ، وحسب ما يستنتجه من وقائع التاريخ .

والعجب أن يتقبل البعض فكرة الأدب اليهودى ، أو الأدب المسيحى ، ولا يتقبل فكرة الأدب الإسلامى .

فالحديث عن الأدب اليهودى متواتر ، ولا يقابل بالتساؤل أو الاستغراب ، بل يقابل بالصمت أو الاعجاب .

وهو حديث يمتد على مدى التاريخ ، وخلال « الحارة » اليهودية التى تتسكع على دروب التاريخ ، فى قرطاجنه ، وفى بابل ، وفى فلسطين ، وفى اسبانيا ، وحتى فى مكة والمدينة .

وهو حديث ترتفع نبرته في العصر الحديث ، حينما تتزايد الجائحات اليهودية في أمريكا ، وحينما يسيطرون على المال ، والنساء ، ومناطق النفوذ ، وأوراق الانتخابات ، فانه يقابل بالتشجيع وبجوائز نوبل ، وباهتمام النقاد الذين يكتشفون دون ملل عن خصائص هذا الأدب اليهودي ، وتعبير عن ظروف جماعة خاصة ، لها رؤيتها الخاصة ، ويربطونه بنصوص من التوراة وبمخلفات التابوت ، وبتراث إسرائيل .

والأدب المسيحي يتقبلونه كذلك دون اعتراض . ويتابعون ظواهره سواء في أثينا أو في روما أو بين قبط مصر ، ويحللون نصوصه ، ويرونه يمثل تركيبة جوهريّة في البنية الثقافية للحضارة الأوروبية ، وترتفع الآن الأصوات للإعلان عن هذه الظاهرة ، لمقاومة النزعات المادية ، ونزعات العبث ، إن الكاتب اليوناني « كازنتزاكس » يتحدث عن الشخصية المسيحية ، وتمكس رواياته هذه النزعة عنده ، وخاصة روايته « المسيح يصلب من جديد » ومع ذلك لا يقابل بالاعتراض أو السخرية ، قد يخالفه البعض في نزعته ، ولكنهم لا ينكرون ذلك على الموروث الثقافي في اليونان .

والإسلام ليس بدعا في ذلك ، فمن العدالة أن ينطبق عليه مثل ما ينطبق على نظيره : اليهودية والنصرانية ، بل ربما كان هو أدخل منهما في ظاهرة الأدب الإسلامي ، فهو معجزته الكلمة بين قوم اشتهروا بالفصاحة ، وبالأدب الذي تملك عليهم كل مواهبهم الإبداعية ، ولم يترك مجالا للفنون الأخرى ، سواء كانت تشكيلية أو موسيقية .

ولكن الأمر حين يتعلق بالإسلام ، فإن قواعد المنطق تختفي ، وميزان العدالة يختل ، ويجرى البعض وراء أهوائهم ، ويتابعه الآخرون من منطلق المسايمة والتقليد ، فينكرون ما لا يستحق الإنكار ، ويعارضون ما لا يستحق المعارضة ، ويتعجبون مما لا يستحق التعجب .

- ٣ -

وفرضية الوجود ليس منحة تمنحها للأدب الإسلامي ، بل هي حقيقة تاريخية تأتي مصداقا لهذا التوقع الحضاري ، بسبب أن الظواهر تطرد على نسقها دون احتفال بالأهواء أو المصالح .

والوجود التاريخي للأدب الإسلامي ثابت . لا يحتاج إلى أدلة . وإلى ضرب أمثلة لأن شيوعه يجعل من ضرب الأمثلة دلالة على ضعف القضية ، وأنها في حاجة إلى

اقتناص بعض الشواهد من هنا وهناك ، والقضية حين تزدحج وتتحوّل إلى ظاهرة ، لا تحتاج إلى اقتناص شاهد ، أو افتراض دليل .

فالنزعة الإسلامية واضحة منذ نزول القرآن الكريم . بل ربما قبل نزول القرآن في مرحلة الإرهاص بالدعوة ، وخاصة في شعر الحنفاء الذين كانوا يمثلون جذور الدعوة الإسلامية .

وتلك النزعة لا تقتصر على الشواهد ، التي تنطلق من العقيدة الإسلامية ، وتعرض مبادئها ، وتدافع عنها ، وهى الشواهد التي عادة يرجع إليها أنصار الأدب الإسلامي ، بصدد التأكيد على وجوده - أقول إن هذه النزعة لا تقتصر على هذا ، بل إنها تلقى بظلالها على مختلف الأدباء الذين عاشوا في ظل الحضارة العربية الإسلامية ، وامتصوها كثقافة وحضارة ، تسربت في وجدانهم منذ أن استخدموا اللغة العربية لسانا تعبر عنهم ، لأنها لغة ازدهرت في ظل القيم الإسلامية ، ولا يمكن الفصل بين دلائلها الفكرية ، ومفاهيم الحضارة العربية الإسلامية .

ولا أكاد أجد حضارة من الحضارات الإنسانية الأخرى ، مثل الحضارة العربية الإسلامية ، تلقى بظلالها على مختلف العلوم من بلاغة وأدب وعلم كلام ولغة ونحو وصرف ، وغير ذلك من علوم نشأت في ظل الحضارة العربية الإسلامية . بل إن اللغة العربية نفسها ، باعتبارها أداة بشرية لنقل الفكر ، تختلف عن غيرها من سائر اللغات الأخرى ، فلا يمكن فهمها حق الفهم إلا في نطاق الدعوة الإسلامية .

فالحقائق الحضارية ، والوجود التاريخي ، يجعلان من ظاهرة الأدب الإسلامي أمرا مسلما به - ، لا يحتاج إلى التساؤل فضلا عن الاعتراض ، لولا الأهواء البشرية ، والخلفيات السياسية ، التي تتدخل في التقويم ، فتطرح الأسئلة دون أن تنتظر الإجابة ، لأنها ليست في حاجة إلى إجابة موضوعية ، بقدر ما هي في حاجة إلى التشكيك وإخفاء الحقائق .

- ٤ -

وهناك مبرر آخر لا نلجأ إليه إلا في نهاية المطاف ، لأنه مبرر يقوم على القياس . والقياس في الأغلب الأعم يقيس الحالات الضعيفة أو غير الواضحة ، على الحالات القوية أو الواضحة .

ونحن إذ نلجأ إلى قياس الأدب الإسلامى على حالات، متشابهة ، لا يعنى على الإطلاق أن مبررات وجود الأدب الإسلامى ، هى أقل من مبررات الحالات الأخرى ، التى نتخذها مقياساً . ولكننا نلجأ إلى القياس فى نهاية المطاف ، من باب قلب المائدة فيما يقولون فى لغة السياسة ، بمعنى إنكم إذا كنتم تعترفون بحالات متشابهة ، وهى أقل فى التبرير الحضارى والوجود التاريخى ، فكيف لا تعترفون بوجود الأدب الإسلامى ، وهو يصدر عن مبررات أقوى ، ويملك وجوداً ممتداً فى عمق التاريخ .

إن المعارضين لفكرة الأدب الإسلامى ، لا يعارضون فكرة الأدب الملتزم على العموم ، بل يرون فى هذه الفكرة قمة المسؤولية ، التى تميز الإنسان عن غيره من الكائنات الحية ، فى أنه يتحمل قدره ، ويدافع عن مبادئه حتى الموت ، وحينئذ يعتبر شهيداً تقام له التماثيل لتخليد ذكره .

ومن هذا المنطلق تحدثوا عن الأدب الماركسى ، والأدب الوجودى ، وأدروهما فى قائمة الأدب الملتزم ، قد يخالفهما البعض ، ولكنه لا يستطيع إنكارهما ، أو النظر إليهما نظرة تهوين وسخرية .

ومن هذا المنطلق أيضاً يسمحون لأنفسهم بالحديث عن الأدب الأوروبى ، أو الأدب الأفريقى ، أو أدب أمريكا اللاتينية ، أو الأدب الرأسمالى ، أو الأدب الاشتراكى ، مع أن هذه المسميات تبلغ من العمومية حداً ، لا يعبر عن لغة واحدة ، ولا خصائص حضارية واحدة .

ولكن الموقف يختلف مع الأدب الإسلامى ، مع أن مبرراته التاريخية والحضارية أقوى من غيره ، فهم يعاملونه كحالة خاصة ، وينكرون عليه وجوده ، ويتكبرون حينئذ لفكرة الالتزام والمسؤولية .

إن الأدب الإسلامى يمثل قمة المسؤولية ، فهو يعنى على الشعراء تهويماتهم فى كل واد ، ويدفعهم إلى الالتزام بالمبادئ الإسلامية ، والاستشهاد من أجلها ، وتحمل الأمانة التى لا تستطيع السموات والأرض والجمال أن تتحملها ، ولكن الإنسان يحملها لأنه يعرف أن هذا قدره ، وتلك مسؤوليته التى تميزه عن الكائنات الأخرى .

إن قمة التناقض تبرز هنا حادة ، فالمعارضون يعلنون من قدر الأدب الملتزم ، ممثلاً فى حالات أنتجت حضارتهم ، ولكنهم يرفضون فكرة الأدب الملتزم لو تعلق الأمر بالأدب الإسلامى .

إن قياس الأدب الإسلامى على مثل هذه الحالات ، لا يعنى قياس الأضعف على الأقوى ، ولكنه يأتي من « باب أولى » لإلزام الحجة ، وللتخفيف من حدة التناقض ، التى نبادر سافرة ، وتطيح بكل موضوعية علمية .

- ٥ -

لا تصدق مقولة « الأدب مرآة المجتمع » على شئ بقدر ما تصدق على الأدب الإسلامى فى وضعه الراهن ، فهو بحق مرآة صادقة لوضعية المجتمعات الإسلامية فى العصر الحديث . فالمجتمعات الإسلامية تلاقى الآن ضغطا شديدا من الحضارة العربية ، لدرجة تصل إلى حد محققها وسحقها وطردها من حظيرة الوجود الإنسانى .

وفى مقابل هذا تلجأ المجتمعات الإسلامية ، كتعبير عن غريزة الدفاع إلى ردود أفعال ، تجعلها دائما تدور فى فلك الآخر ، وكأنها تبحث عنده عن مبررات وجودها .

وإذا كان هذا الوضع ينبئ عن موقف ضعيف ، فليس الذنب فى ذلك ذنب الأدب الإسلامى ، ولكنه ذنب المجتمعات الإسلامية ، التى ظلت منذ عصر النهضة فى مرحلة الدفاع ، ومحاولة اقتناص الاعتراف من الآخر . وهى مرحلة قد طالت وسوف تطول إلى أبد الأبد ، مالم يحدث للمجتمعات الإسلامية نقله أساسية ، تنقلها من مرحلة تسول الاعتراف من الآخر ، إلى مرحلة إثبات الذات التى تفرض على الآخر وجودها .

ومرحلة إثبات الذات تقتضى مواصفات جديدة ، تصنع فيها المجتمعات الإسلامية حضارتها المعاصرة بنفسها ، وتحل إشكالاتها من وحى تاريخها ، وتقدم تفسيراتها الخاصة للظواهر الاجتماعية والحضارية ، حيثئذ يأتي الأدب لينعكس هذه الحالة ، وليكون مرآة صادقة للمجتمعات الإسلامية فى طورها الجديد ، وحتما سيكون صورة لأدب واثق من نفسه ، لا يحاول أن يستجدى مبررات وجوده من آخر ينكرها عليه .

إن هذه الدراسة تصف أكثر مما تفترض ، وترصد أكثر مما تخترع ، ومن هنا فإنها تستطلق من وضعية الأدب الإسلامى فى ظروفه الراهنة ، وستحاول أن تشير إلى بعض سماته ، التى تتداخل فيما بينها لتقديم حالة لأدب لا يزال يبحث عن نفسه .

وأولى هذه السمات تتمثل في غلبة الماضي على دعاة الأدب الإسلامى ، فهم حين يكتبون يستشهدون بنماذج من الأدب القديم كدليل على وجود الأدب الإسلامى دون أن يفتنوا إلى إنكار الأدب الإسلامى ، لا يتوجه إلى الماضى بقدر ما يتوجه إلى الحاضر .

إن الحضارة العربية الإسلامية ، قد أثبتت وجودها قديما ، ولم تعد فى حاجة إلى دليل ، وقد عبرت عن وجودها فى نماذج أدبية ، تعكس لحظتها التاريخية الخاصة ، ولا يمكن فرض هذه اللحظة على الإنسان المعاصر ، حقاً قد ينطلق منها كثرات ، لا لكى يقف عنده ويتلوه ، بل لكى يتمثله ويضيف إليه .

وهم حين يبدعون أدبا ينطلقون من التاريخ ، لا لكى يؤولوه أو يفسروه ، بل لكى يعيدوه ، كما كان الأجداد يعيشون ، وهنا تطرد نظرة القداسة على موقفهم من التاريخ ، وكأن أحداث الأجداد هى طقوس دينية ، لا ينبغى الخروج عليها ، ممايسى إلى فكرة الإبداع داخل الأديب ، وتحرمها من الانطلاق ، والبحث عن التفرد والخصوصية .

والسمة الثانية تلخص فى أن دعاة الأدب الإسلامى ، يصمدون فى التعبير عن أنفسهم عن منطقة رد الفعل ، الذى يجعلهم دائما فى مرحلة الدفاع ، ويربطون مصيرهم برؤية الآخرين ، وهذا يفسر السبب فى أن الهجوم على الحضارة الغربية يمثل تيارا عاما عندهم ، دون أن يوجهوا طاقتهم إلى بناء حضارة عربية معاصرة ، فتراهم ينقدون المجتمعات الغربية دون أن يهتموا بتحليل مجتمعاتهم المعاصرة ، وتراهم ينقدون الميث والغربة والمادية دون أن يحللو مثل هذه المصطلحات من منظور إسلامى ، وتراهم يهاجمون النماذج الأدبية فى الغرب ، دون أن يبذلوا الجهد لتمهيد الطريق أمام نماذج معاصرة تعبر عن هموم الإنسان المسلم إزاء التحديات الراهنة ، وباختصار فهم لا يستطيعون أن يخرجوا عن نطاق الآخر ، قد ينقدونه أو يهاجمونه ، ولكنهم يدرسون واقعهم من خلاله وقباسا إليه ، ويتحول هذا الآخر إلى مايشبه الظلال التى تنعكس على كهف أفلاطون وتكون صورة دنيا لعالم المثل والكمال .

والسمة الثالثة تتمثل فى المباشرة ، التى تتخذ مظاهر عديدة ، قد تكون فى السرد ، أو استخدام اللفظة ، أو الأسلوب المشحون بأدوات التحريض والتحذير والإغراء ، أو غير ذلك من مظاهر تدل فيما بينها على اختلاط وظيفية الأجناس الأدبية عند دعاء الأدب الإسلامى .

كان الأدب الإسلامى بمفهومه القديم ، يعبر عن نفسه خلال الشعر والخطبة والرسالة ، وكانت هذه الأجناس الأدبية تسمح بمساحة كبيرة من المباشرة ، ووضع النقاط على الحروف ، والتنصيص على الغرض ، والدعوة إليه ، والتكرار ، واستخدام الأساليب التى تقوم على الإغراء أو التحذير أو النداء ، والإكثار من الألفاظ المجلجلة ، التى تفرع الأذان ، وتجعل المستمع يلوى عنقه ويلتفت .

ولكن الأمر قد اختلف مع الإنسان المعاصر ، فقد تدخلت فى الصورة أجناس أدبية جديدة ، مثل الفن القصصى ، الذى يند بطبيعته عن المباشرة والتنصيص ، وتتخذ سياقاً فنياً ، يوحى ولا ينص ، ويمثل الموقف ولا يسرده ، ويشارك القارئ ولا يعرض عليه خلاصة تجاربه ، ويشير إلى الحل ولا يفرضه ، ويهدف إلى لغة هادئة تكون سبيلاً إلى الغاية ، وليست هى الهدف الذى يقف عنده الكاتب ، يجعلها ويزوقها ، وقد ينشغل بها عن المقصود النهائى .

ولكن يبدو أن الميل إلى القديم يفرض نفسه عند دعاء الأدب الإسلامى ، فى العصر الحديث ، فيستخدمون الأجناس الأدبية الجديدة بروح قديمة ، ويخلطون بين الوظائف الفنية لكل جنس ، فنجد الرواية مثلاً ، تتحول عندهم إلى مجموعة مقالات أو خطب أو رسائل ، تقدم كل شئ ، وتنص على كل شئ ، وتعرف القارئ بكل شئ ، ولا تترك له مساحة للاكتشاف ، يحس فيها بلذة المشاركة والتفاعل مع الكاتب .

إن كل ما يأخذه أصحاب الأدب الإسلامى من هذه الأجناس الجديدة ، هو مجرد الإطار الخارجى ، الذى يقوم على الأسلوب القصصى المشوق ، أما المضامين ، وأما طريقة عرض هذه المضامين ، فأنها تظل متجهة إلى القديم .

أما السمة الرابعة فهي تلخص فى غلبة المضمون على الشكل ، فأنصار الأدب الإسلامى يهتمون بالمجاهرة بالأفكار ، ولا يتوقفون كثيراً عند طريقة العرض ، وقد يتحمسون لعمل يردد أفكارهم ، ويجاهر بأرائهم ، وقد يكون هذا العمل أقرب إلى المنشورات والبيانات ، مباشرة ، يخلو من الابتكار والخيال .

وفى الوقت نفسه قد لا يلتفتون إلى عمل آخر هادئ ، يصل إلى النتيجة التى يريدون ، ودون أن يردد الشعارات ، ويجاهر بالتصريحات ، والقاء الخطب ، ورصف الكلمات .

توفيق الحكيم فى كثير من ابداعاته ، قد يصل إلى النتيجة التى يريد بها الأدب الإسلامى ؛ دون أن يردد الشعارات نفسها ، أو أن يثقل عمله بالتصريحات ، فهو ، مثلاً ، فى مسرحيته « أهل الكهف » ، يصل إلى فكرة البعث التى تعطى للحياة معنى ، وتجعل المرء يحس بالامتداد ، فيفتح قلبه ، ويتسع صدره ، كما كان الحال مع مشلينيا ، ولولا هذه الفكرة لأصبحت الحياة خواء ، مادية ، تدفع بصاحبها إلى الأنانية ، وقد توقعه فى هوة العيب والضياع ، كما حدث مع مرنوش ، الذى لم يفتح قلبه للحياة الأخرى ، فانهى الأمر به إلى الضياع .

ولكن أصحاب الأدب الإسلامى لا يقفون كثيراً عند توفيق الحكيم ، ولا يتحمسون له بقدر ما يتحمسون لنجيب الكيلانى ، لأنه يجاهر بأرائهم ، ويردد شعاراتهم ، ويغلب المضمون على الشكل .

ونتيجة لهذا اهتم أيضاً الأدب الإسلامى بصفة « الإسلامية » ، أكثر من اهتمامهم بصفة العربية ، لأن مصطلح « الإسلامية » يعنى المضامين التى يحملها الإسلام إلى كل الأصقاع وبكل اللغات ، أما مصطلح « العربية » فهو يعنى صياغة هذه المضامين باللغة العربية بكل ما يقتضيه ذلك من سياقات فنية .

نحن أساساً فى مجال الأدب ، ولسنا فى مجال الأفكار ، والأدب لا يستغنى عن الشكل ولا عن الصياغة ، والالتحول إلى أفكار مجردة ، تدرس فى ميدان آخر ، وتهتم بها علوم أخرى .

إن التركيز على صفة الإسلامية يعنى غلبة المضمون على الشكل ، وإن السياق

الأدبي يقتضى أن يكون المصطلح هو « الأدب العربى الإسلامى » .

وليست المسألة لفظية تقف عند حد إضافة كلمة لغوية ، بل هى تعنى نقل المسألة برمتها إلى مجال الأدب بعيدا عن مجال السياسة والفكر . وتعنى أيضا توجيه الأنظار إلى الصياغة الأدبية للمادة المطروحة فى كتب العلماء والفقهاء ، وقد نجد فى النهاية أن الكثير مما كان يتحمس له أنصار الأدب الإسلامى ، يبدو ، بالمقاييس الفنية ، مباشرا هابطا ، لا يستحق كثرة التهليل والتصفيق .

وكل هذا سيثمر فى النهاية خصوصية للأدب الإسلامى ، تختلف باختلاف بيئاته المتعددة ، فسيكون هناك أدب أردى إسلامى ، وأدب أفريقى إسلامى ، وأدب هندى إسلامى ، وأدب إنجليزى إسلامى ، وسيدخل فى التقييم عنصر اللغة بكل ما تحمله من إمكانات فنية ، وستتحول المضامين الإسلامية إلى تنوعات ثرية وجميلة ، تصب كلها على قرار واحد رئيس .

- ١٠ -

وإذا التمسنا مثلا دالا على الوضعية الراهنة للأدب الإسلامى ، فأتنا نجده فى رواية نجيب الكيلانى « رحلة إلى الله » ، فهى تمثل الظواهر السابقة وتزيد .

الرواية تقدم قصة الإخوان المسلمين الدامية ، كما يقول المؤلف على الغلاف ، والرحلة إلى الله تعنى الاستشهاد من أجل المبدأ . وقد كان المؤلف واحدا من هؤلاء الإخوان المسلمين الذين اعتقلوا فى فترة الخمسينيات ، فهو ينقل من واقع تجربته .

أحداث الرواية قليلة ، هى عبارة عن علاقة بين نبيلة وعطوة ، أو بين نبيلة وسالم ، وبعض الصلات التى تقوم على القرابة ، ولكن المؤلف يمتط هذه الأحداث ، ويكدس فى الرواية كل ماتخزنه الذاكرة عن تلك الفترة ، محاولة اغتيال عبد الناصر ، قلب نظام الحكم ، قضية منشورات سوريا ، قضية التمويل ، التحقيق مع عيد النجار ، وغير ذلك من أمثلة ، كان يغنى فيها المثال أو المثالان ، ولكن الرغبة فى التطويل ، والنقل من الواقع ، والحرص على التسجيل ، جعل المؤلف ينساق مع الأمثلة ، ويمتاح من الذكريات ويسرد الأحداث ، حتى وصلت الرواية إلى ٣٢٥ صفحة مكتوبة بالأحرف الصغيرة .

وكان يمكن للرواية أن تنتهى عند ص ٢٩٤ ، حين تحول صقر إلى رمز ،

ونكون حينئذ نهاية ذات مغزى ، تعنى الإستمرارية وبناء الرسالة ، وتتيح للقارئ أن يستنتج بقية التفضيلات ، ولكن الرغبة فى الذكريات جذات المؤلف يتابع منضير الشخصيات الأخرى ، ويتابع سفريات نبيلة من بلد إلى بلد ، دون رابطة سوى أن هذه الأحداث قد وقعت ، وأن بطلها شخص واحد هو نبيلة .

ولم يكن المؤلف حياديا فى عرضه للأحداث ، فهو ينحاز إلى موقف الإخوان المسلمين ، ويصرح فى ثنايا الرواية بأن التصالح لا يأتى بشمرة مع الظالمين الطغاة .

وقد تعمدت هذا الوصف القاقع « الظالمين الطغاة » ، لكى أكون قريباً من روح المؤلف فى روايته ، فالألفاظ تتوارد على لسانه لوصف الفريق المخالف ، بأنهم كلاب وخنازير وسفلة ومتوحشون وحيوانات قذرة ، وغير ذلك من مفردات تنثال من لسان المؤلف ، وتشكل قاموس الرواية .

وليس عيباً أن يكون المؤلف منحازاً إلى موضوعه ، فنحن إزاء عمل إبداعي ، يعبر عن حالة شعورية خاصة ، يحاول صاحبها أن ينقلها إلى القارئ ، وأن يجعله يحس بمثل ما يحس به ، وأن يتمثل موقفه .

ولكن العيب من أن يأتى الانحياز على حساب الرؤية الفنية ، وعلى حساب مقتضيات العمل الروائى .

إن نقطة الانطلاق فى الفن الروائى بمفهومه التقليدى ، إنما تقوم على الإلهام بالواقع الحقيقى خلال واقع جديد تتبناه الرواية . ومن هنا لا ينساق المؤلف مع الأحداث التاريخية أو الواقعية ، وإنما ينتقى منها ويوجهها حسب سياق العمل الفنى فى واقعه الجديد .

وحين أقول « حسب سياق العمل الفنى » فإن هذا يضيف بعداً جديداً يكمل البعد السابق . فالكاتب المبدع لا ينساق ، كما قلت ، مع الأحداث ، وإنما ينتقى منها ويوجهها ، وتلك مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية ، يتناسى فيها المؤلف نفسه ، ويخضع لسياق العمل الفنى ، ويجعل هذا السياق هو الذى يسيره فى منطق جديد وملائم ، يختلف عن منطق التاريخ أو منطق الواقع . داخل هذا السياق نهتم بفكرة الإلهام بالواقع ، أى إن الرواية تتحول إلى واقع جديد ، يشير إلى الواقع الحقيقى ، ويوهم به . والواقع الجديد فى هذه الحالة له مقتضياته وشرائطه ، التى تختلف فى أحيان كثيرة عن

الواقع الحقيقي ، إن واقع الرواية الفني هو شئ آخر غير الواقع الحقيقي ، وإن الأحداث الفنية تختلف عن الأحداث التاريخية ، وليس كل ما يحدث فى الواقع ، أو يحدث به التاريخ ، يمكن أن تصوره الرواية ، بل لابد أن تكون له مبرراته داخل العمل الفني ، وأن يخضع لمنطق الرواية الخاص .

ونجيب الكيلانى يعى أسرار العمل الروائى ، من التشويق ، وتصوير الشخصية ، ونجسيد الموقف ، وتوظيف الحوار ، واستغلال الطبيعة كخلفية ، وتحليل النفسيات ، واستخدام اللغة السلسلة ، ثم توظيف الشعر بطريقة مبررة فنيا ، ولكن انحيازه إلى الموضوع جعله يميل إلى النقل من الواقع ، على حساب الإيهام بالواقع .

١٠-١

والرواية تقع فى دائرة رد الفعل ، فالمؤلف لا يستطيع أن يتحكم فى مشاعر إزاء الظلم الذى لاقاه فى المعتقل ، والناس عنده نمطان : نمط للخير وتمثله جماعة الإخوان المسلمين ، ونمط للشر ويمثله الطغاة ، وبركاته تتوالى على أهل الخير ، ولعناته تنصب على فريق الشر ، وينتهى الصراع بين النمطين كعادة الملاحم الشعبية بانتصار الخير وأقول الشر .

ينساق المؤلف مع مشاعره خلال أسلوب انتقامى ، يستخدم مفردات عن الغضب والحقد والانتقام ، تجعله يقف دائما فى دائرة الغيظ الذى تقوم على رد الفعل ، دون رؤية إنسانية عامة ، لتحلل المشاعر البشرية بطريقة هادئة .

وقد كان لهذا صداه على محتوى الرواية ، فلم تستطع أن تتجاوز مشاعر الانتقام وأن تهتم بقضايا الإخوان الرئيسية ، وأن تشرح مواقفهم إزاء قضايا مثل العدالة والحرية والمساواة .

١٠-٢

فرت نبيلة إلى الكويت ، وتركت خطابا لأهلها تفضح فيه مواقف الطغاة وتقول :
« قارة موحشة ، مليئة بالغابات والضواير والعذاب ، رأيت فيها البشر يعاملون معاملة أبشع من معاملته الحيوانات ، ورأيت الحياة لعبة فى أيدي الصغار الكبار .. رأيت اقواما صابدين تعساء ، يلاقون من العنت والعذاب ما لا يتحمله بشر أو حيوان .. ورأيت عبيد أ بأيديهم السياط وأدوات القهر والظلم ، وهم يحيون ويميتون ، وكأنهم ، حاشى

لله ، قد اغتصبوا الحق الإلهي في التحكم بأعمار البشر » (ص ٢١٥)

وهذا الجزء من الخطاب يمكن أن يلخص مغزى الرواية كلها ، وهذا يعني أن الرواية مكتظة بالتفصيلات ، وأن قليلها يغنى عن كثيرها ، وأن المؤلف لم يستطيع أن يوزع الوظيفة الفنية ، بحيث تشمل بقية الأجزاء ، ويجعل لكل جزء ضرورته في البناء الفني .

ووسيلة « الرسائل » وسيلة سردية . عرفها الفن الروائي وهو يخطو خطواته الأولى في رواية « زينب » ، وهي تسمح للمؤلف بأن يتخلى عن الموقف والحدث ، وأن ينساق مع المباشرة ، وأن تتحول روايته إلى مجموعة من المقالات ، يسرد فيها ذكرياته ، وينفس عن عذاباته .

والخلاصة أن رواية « رحلة إلى الله » تجسد في مضمونها أو في شكلها ، المأزق الذي وقع فيه الأدب الإسلامي ، وهو مأزق يجابهنا بالحاح ، وفي أشكال عديدة سواء بدأنا في تشخيص الحالة ، أو انتهينا إلى الكشف عن تطبيقاتها .

- ١١ -

ولا سبيل إلى الخروج من هذا المأزق إلا باقتحام جري ، يتمثل في تعريف جديد للأدب الإسلامي ، يجعله تعبيرا عن روح الحضارة العربية الإسلامية في صياغة أدبية ، وهو في هذا التعريف ينطلق من النص ، دون الدوران حوله في عملية تفتيش عن نوايا صاحبه ، أو محاكمته على أشياء هي خارج النص .

وحتى نقرب خطوة من هذا التعريف نفرق بين مصطلحات أربعة هي : أدب الدعوة الإسلامية - الأدب الذي هو ضد الإسلام - الأدب الإسلامي - الأدب الذي هو في الإسلام . أو بتعبير أكثر اختصارا : أدب للإسلام - أدب ضد الإسلام - أدب إسلامي - أدب في الإسلام .

أما أدب الدعوة الإسلامية (أدب للإسلام) ، فهو الأدب الذي يدافع عن العقيدة الإسلامية ، ويقدمها للغير ، ويدعوه إلى اعتناقها .

ومن الطبيعي في هذه الحالة أن الداعية يجب أن يكون مسلما متحمسا لإسلامه ، وأن تمتلئ كلماته بهذه الحماسة ، وأن يمزج مضامينه بعاطفة إسلامية ، وتصبح كلماته بشيرا ونذيرا ، تبشر الموافق وتندر المخالف .

وقد امتد هذا الأدب منذ الدعوة الإسلامية ، وعبر العصور التالية ، وحتى شعر
محمّد بن التهامي وروايات نجيب الكيلاني .

أما الأدب الذي هو ضد الإسلام ، فانه يقف على الطرف المقابل ، يناقض أدب
الدعوة ، ويتصارع معه ، ويلجأ إلى الوسائل التي تؤيد موقفه وتهدم موقف الآخر ، لا
تهمه الحقيقة الفنية بقدر ما يهجم الانتصار على خصمه والتهوين من أدبه .

وقد امتد هذا الأدب منذ أن كان للدعوة الإسلامية أعداء ، وتواتر في أدب الزنادقة
والملاحدين ، وحتى الأدب الماركسي والأدب الوجودي ، وغير ذلك من مذاهب تنكر
أساسا فكرة الدين .

أما الأدب الإسلامي فهو الأدب الذي يعبر عن الحضارة العربية الإسلامية كحضارة
تخاطب التيار الإنساني العام ، وتفترض أن البشر جميعا ، مهما اختلفت ألسنتهم
وألوانهم ، يحملون قاسما مشتركا ، يلتقون على أرضه ، ويتخاطبون بلغة واحدة ، تلو
فوق الحروف والقواعد ، ويفهمها الجميع دون حروف وقواعد .

حقا إن الأدب الإسلامي يحمل بصمات حضارته ، ولكنها بصمات توضع في
مكانها داخل التيار الإنساني العام .

وهو بهذه الصفة يخاطب المسلم وغير المسلم ، والعربي وغير العربي ، وقد يقوله
المسلم والعربي ، وقد نجد ملامحة عند غير السلم والعربي ، تماما مثل الفن الإسلامي
« Islamic Art » الذي أصبح تيارا مميزا ، يمتد عبر التاريخ ، ويتحدد في سمات خاصة ،
قد نجدها في العمارة القوطية أو الباروكية ، وقد نجدها عند بول كلي أو عند غيره
من الفنانين الذين استوحوا الفنون الإسلامية .

والأدب الإسلامي بهذا المفهوم الحضاري الواسع . لا يركز على الأشخاص ولكنه
يركز على النص ، لا يهتم بالنتائج ولكنه يهتم بالمنتوج ، ولا يفتش عن دوافع ولكنه
يفتش عن السمات الحضارية . ومن هذه الرؤية فإن بعض أعمال نجيب محفوظ وتوفيق
الحكيم ويحيى حقي ، تدرج في مصطلح الأدب الإسلامي . بل إن بعض أعمال جوته
ودانتى يمكن أن تدخل في هذا المفهوم الحضاري .

والأدب الإسلامي بهذه الصفة يتناقض مع مصطلح « أدب ضد الإسلام » لأن
الأخير يرفض الأدب الإسلامي ويهاجمه ، فهو أساسا يهاجم الدعوة الإسلامية ويرفض

كل ما يتعلق بها . وهو فى هذه الزاوية يلتقى فى أغراضه وأهدافه مع هؤلاء الذين ينكرون وجود الأدب الإسلامى برمته ، حقا هو لا ينكر وجوده ولكنه يهاجم هذا الوجود ، والمحصلة فى النهاية سواء ، فالإنكار والهجوم ، يؤديان إلى نتائج مشتركة .

ولكن الأدب الإسلامى لا يتناقض مع أدب الدعوة الإسلامية ، حقا ، هو غير أدب الدعوة ، ولكنه لا يناقضه فى الهدف الأخير . وكثير من الإسلاميين ، ينتقلون بأدبهم إلى محال إنسانى ، يخاطبون فيه المسلم وغير المسلم ، محمد إقبال مثلا كاتب إسلامى لم يقف عند حد الدعوة المباشرة ، بل انتقل بأدبه إلى نطاق إنسانى ، بخاطب المسلم وغير المسلم ، ولكن دون أن يفقد خصوصية الحضارة الإسلامية .

أما الأدب فى الإسلام ، فهو ذلك الأدب الذى يعيش أصحابه فى كنف الإسلام ، ولكنهم يلتزمون جانب الفن للفن ، هو لا يعارض الإسلام ، ولا يدافع عن الإسلام ، لأنه يعمل أساسا خارج دائرة الإسلام ، هو يلتزم بالفن أكثر مما يلتزم بالمضمون . وقد استوحيت هذه التسمية من ابن تيمية . فقد سئل عن فلاسفة الإسلام ، فأجاب أنه لا يوجد فلاسفة الإسلام . فليس للإسلام فلاسفة ، ولكن يوجد الفلاسفة الذين هم فى الإسلام ، وقياسا على هذا فإن أصحاب نظرية الفن للفن لا يمثلون الأدب الإسلامى ، ولكن يمثلون الأدب الذى فى الإسلام .

وقد امتد هذا التيار خلال العصور الأدبية المتعاقبة ، فمنذ العصور الأولى للإسلام . كان يوجد شعراء يتغزلون ويتهاجون ويقولون فى الخمر ، ولا يصدرون عن مبادئ إسلامية ولا عن مواقف ضد الإسلام ، كانوا فقط يخضعون لشیطان الشعر ، أو لنكد الشعر على حد تعبير الأصمعى .

ولم يتعرض لهم أحد ، أو يقيم عليهم حد الزنا أو الشرب أو القذف ، لأنهم شعراء فى كل واد يهيمنون ، ويقولون مالا يفعلون ، مالم يتخذوا الموقف المضاد ، ويتحولوا إلى زنادقة وملاحدة ، ويهاجمون الدعوة الإسلامية ، حينئذ يحاسبون على موقفهم ، ويقام عليهم حد الردة ، لأنهم خرجوا من منطقة الفن للفن إلى منطقة الالتزام .

وإذا كان الإسلام ، ومن موقف حضارى واسع النظرة ، قد أفسح صدره لهؤلاء الذين وجدوا على أرضه ، وخضعوا لشیطان الفن ، ولم يصدروا عن مواقف مضادة - فإنه ، من باب أولى ، يفسح صدره لأصحاب الأدب الإسلامى ، الذين يعكسون خصائص الإسلام كحضارة ، ويخاطبون المسلم وغير المسلم .

وبعد ... فقد كان « المأزق » نتيجة لهذا الموقف الضيق ، انذى دار فيه أنصار الأدب الإسلامى حول مجموعة من المضامين ، يرددونها كأنها الطقوس التعبدية .

ولا خروج من هذا المأزق إلا بهذا التعريف الجديد ، الذى يركز على نظرة حضارية شاملة من ناحية ، وينطلق من النص الأدبى ، بكل ما يحمله من القيم الأدبية ، التى اصطلقتها اللغة العربية ، خلال مسيرتها الطويلة مع العباقرة من أبنائها المبدعين ، من ناحية أخرى .

والأدب الإسلامى بهذا الخروج ، سيجد نفسه فى مهب التيارات العالمية ، يحاورها وتحاوره ، ويأخذ منها وتأخذ منه ، ويتخذ قط سيكون مؤهلاً لأن يعبر عن الحضارة العربية الإسلامية ، التى لم تقف أبداً وراء أسوار الزمان ، ولا جدران المكان .

الفصل الثانى

تفريب التراث

طرف ثان

- ١ -

يقولون : إن جورجى زيدان كتب رواية اجتماعية واحدة ، هى رواية جهاد المحبين ، وما عداها فهى روايات تاريخية^(١) .
وأقول لهم : إن جورجى زيدان لم يكتب إلا الرواية الاجتماعية ، وما عدا ذلك من الروايات ، فهى فرع عن « جهاد المحبين » وتكرار لها .

رواية « جهاد المحبين » هى الثالثة من حيث الترتيب التاريخى ، فقد صدرت سنة ١٨٩٣ م ، ولم يسبقها فى هذا المضمار سوى روايتين هما : المملوك الشارد (١٨٩١م) ، وأسير المهدي (١٨٩٢م) .

هذا من حيث الترتيب التاريخى ، ولكنها عند التحليل النهائى هى الأولى والأخيرة .

- ٢ -

يصف جورجى زيدان على الغلاف روايته « جهاد المحبين » بأنها :
« رواية غرامية أدبية ، تصور مأساة من مآسى المحبين ، وما يقاسونه فى سبيل الحب ، ثم كيف يجزون على صبرهم ووفائهم ، وتدور الدوائر على أهل البغى والعدوان » .
وهى تدور حول قصة حب بين سالم وسلمى ، تتداخل مع قصة حب أخرى بين حبيب وإرما .

وهذا النمط من العشاق يرمز إلى أهل الخير ، فى مقابلة نمط آخر يرمز إلى أهل الشر ، ويتمثل فى الخواجة داود الذى يرغب فى الزواج من سلمى ، ومن وردة التى ترغب فى الزواج من سليم ، ومن العجوز النحس « سعيدة » التى تجيد الدس والكيد ، وتنجح فى التفريق بين العاشقين .

ولكنه نجاح موقوت ، فالخير دائما ينتصر على الشر ، وتتكشف المؤامرة ، وتنتهى الرواية نهاية سعيدة ، وفى حفل بهيج يتزوج سليم من سلمى ، ويتزوج حبيب من إرما .
هذا هو الهيكل الحكائى للرواية ، وسوف يتحول إلى قالب أساسى يلقي بثقله على كل روايات جورجى زيدان .

(١) انظر مقدمة « فتاة غسان » ح ١ ، للدكتور حسين نصار .

فروايات جورجى زيدان ليست هى روايات « تاريخ الإسلام » كما يعنون لها ، ولكنها فى حقيقتها رواية « غرامية أدبية تصور مأساة من مآسى المحبين » .

حقا ، إن زيدن يذكر على غلاف كل رواية موضوعها التاريخى . وحقا ، هو يشير فى أول كل رواية إلى مصادرها التاريخية . وحقا ، هو يحاول أن يغطى كل المراحل التاريخية فى الإسلام ، منذ ظهوره وحتى سقوط الخلافة العباسية ، مروراً بالعصر العباسى ، والأندلسى ، والفاطمى ، والأيوبي . ولكن كل ذلك مجرد معلومات ملصقة للحلية ، ويبقى الموضوع الأساسى الذى يسيطر على كل رواية ، يدور حول المحبين وما يقاسونه ، وينتهى نهاية سعيدة تعلن انتصار الخير .

فمثلا روايته الأولى « المملوك الشارد » (١٨٩١م) ، يصفها على الغلاف بأنها : « رواية تاريخية تتضمن حوادث مصر وسوريا وأحوالهما فى النصف الأول من هذا القرن ، ومن أبطالها الأمير بشير الشهابى ، ومحمد على باشا ، وإبراهيم باشا ، وأمين بك » ولكن كل هذه الأحوال ، وكل هذه الأعلام تغيب وتذوب أمام قصة الحب بين غريب وسعدى .

وروايته الثانية « أسير المهدي » (١٨٩٢م) ، يصفها بأنها « رواية تاريخية تتضمن وصف مصر والسودان فى الربع الأخير من القرن الماضى ، ودسائس الدول الأجنبية التى أدت إلى الثورة العراقية فى مصر ، والثورة المهدية فى السودان ، والاحتلال البريطانى لوادى النيل » ، ولكن كل هذه الثورات ، وكل هذه المعالم التاريخية تضعى داخل قصة حب بين شفيق وفدوى .

وروايته الخامسة « أرمانوسة المصرية » (١٨٩٥م) ، يصفها بأنها « رواية تاريخية تتضمن تفاصيل فتح مصر والإسكندرية على يد عمرو بن العاص (٦٤٠هـ) ، مع بسط حال العرب وعاداتهم وأخلاقهم وأزيائهم ، وحال الأقباط والرومان فى ذلك العصر » ، ولكن كل ذلك لا يبين داخل قصة حب بين أرمانوسة المصرية وأركادىوس الرومى .

وروايته السادسة « فتاة غسان » (١٨٩٩م) ، يصفها بأنها « رواية تاريخية تشرح حال الإسلام منذ أول ظهوره حتى فتوحات العراق والشام ، مع بسط عادات العرب فى آخر جاهليتهم وأول إسلامهم ، ووصف أخلاقهم وأزيائهم وسائر أحوالهم » ، ولكن كل هذا يغيب داخل قصة حب بين حماد وهو من أمراء المناذرة (على حدود العراق) ، وهند وهى من أميرات الغساسنة (على حدود الشام) .

وروايته العشرون « الانقلاب العثماني » (١٩١١م) ، يصفها بأنها « رواية تاريخية تتضمن وصف الأمراء العثمانيين وجمعياتهم السرية ، وماقاسوه في طلب الدستور ، ووصف يلدز وقصورها وحدائقها ، وعبد الحميد وجواسيسه وأعوانه وسائر أحواله ، إلى فوز جمعية الاتحاد والترقي بنيل الدستور في ٢٣ يوليو سنة ١٩٠٨ » ، ولكن كل هذا يتحول إلى خلفية لقصة حب بين رمزي وشيرين .

وروايته الثانية والعشرون « صلاح الدين ومكائد الحشاشين » (١٩١٣م) ، يصفها بأنها « تتضمن انتقال مصر من الفاطميين إلى الأيوبيين على يد صلاح الدين الأيوبي ، مع وصف طبائع الإسماعيلية المعروفة بالحشاشين » ، ولكن كل هذا يضيع داخل قصة حب بين سيدة الملك وعماد الدين .

أما روايته الثالثة والعشرون والأخيرة « شجرة الدر » (١٩١٤م) فهو يصفها بأنها « تتضمن مقتل الملك طوران شاه آخر سلاطين الدولة الأيوبية . ومبايعة شجرة الدر زوجة الملك الصالح ، وتتويجها ملكة لمصر وهي أول ملكة في الإسلام » ، ولكن كل هذه الأحداث تختفي داخل قصة حب بين ركن الدين وشوكار .

وكل رواياته بلا استثناء هي في تحليلها النهائي رواية غرامية أدبية ، من نوع رواية « جهاد المحبين » مع تغيير في أسماء لأبطال ، أما الهيكل الرئيسي الذي يدور حول محبين ، يفترقان ثم يلتقيان في نهاية سعيدة وزواج ميمون ، فيبقى كما هو ثابتا لا يتغير ، ومن هنا قلنا من قبل إن زيدان لم يكتب إلا رواية اجتماعية واحدة ، وقلنا أيضا ان روايته « جهاد المحبين » هي الرواية الأولى والأخيرة .

- ٣ -

وهذا هو التغريب الأول الذي يتمثل في أن التراث يتحول إلى خلفية ، يقوم بدور « الديكور » لقصة غرام تسيطر على الرواية من أولها إلى آخرها ، وتحيل أبطال التاريخ إلى مجرد دمي في ملحمة العشاق .

- ٤ -

أما التغريب الثاني فهو يتجاوز الموضوع إلى البنية الفنية ، ومن هنا فهو أشد خطورة من صاحبه ، لأنه لا يتجه إلى هدفه بطريقة مباشرة قد تزيد من عناد القارئ ، ولكنه يتسلل إلى وجدان القارئ بطريقة غير مباشرة ، وتحت ستار الأدب والخيال ، فيستسلم له القارئ ، وينساق مع تهويماته .

عماد الدين فى رواية « صلاح الدين » رجل من العامة ، يتميز بالشجاعة والشهامة ، يخلص سيدة الملك أخت الخليفة من مأزق ، فتعجب بشهامته ، وتدور بينهما قصة حب رومانسية ، ثم يفرق الدهر بينهما ، ويكون دموع وبكاء ، ويغنى على سيدة الملك أكثر من مرة ، وتنسى نفسها كأخت للخليفة وكامراة مسلمة ، وتشكو لجارتها ولمن حولها . أما عماد الدين فهو مخلص لعاطفته ، ويتذكر دائما ست الملك وهو فى الغربة ، ويحفظ عهدا ويعزم على العودة إليها .

وتختلق الرواية بعض المفاجآت ، لكى تعجل بلقاء الحبيبين ، فقد اختطف أبو الحسن سيدة الملك ، وتسوق الأقدار صدفة عماد الدين إلى سجن سيدة الملك ، ويدخل فى مبارزة يقتل فيها « أبو الحسن » ، وينتصر ويصل إلى النهاية السعيدة ، وتحت عنوان « هناء الحبيين » يتزوج عماد الدين من أخت الخليفة ، ويقام لهما حفل بهيج يقول عنه المؤلف فى السطر الأخير من الرواية « واحتفلت مصر بزفافها إلى عماد الدين احتفالها بزواج الملوك » .

ومثل هذه النزعة الرومانسية ، التى تدور حول قصة حب بين رجل من العامة وفتاة من الطبقة الحاكمة ، تتكرر مرات عديدة فى روايات زيدان . فهند فى رواية « فتاة غسان » أميرة تحب « حمادا » ، وهو من أصل مجهول ، وتفضله على أمير من طبقتها ، وهو ابن عمها ثعلبة ، وإن كانت الرواية تكشف أن « حمادا » أيضا أمير من الأمراء قد اختطف من أهله وهو طفل صغير .

وأياضا أرمانونسة ابنة المقوقس عظيم القبط بمصر ، ترفض خطبة ابن هرقل عظيم الروم ، وتفضل عليه أركاديوس ، وهو ابن لقائد يعمل تحت إمرة هرقل .

وهذه النزعة الشعبية هى امتداد لنزعة تضرب بجذور عميقة فى الأدب الشعبى والسير الشعبية ، وينوع خاص فى ألف ليلة وليلة . وهى نزعة تحاول أن ترضى أحلام العامة ، وتلجأ إلى ما يشبه أحلام اليقظة ، وتقوم بعملية تعويض عن واقع ملئ بالقسوة والاحباطات ، وتخترق الحواجز الكثيفة التى تقوم بين الطبقتين ، طبقة العامة وطبقة الخاصة ، فإذا كان الفقير ، فى واقعه لا يتجاسر أن يقترب من عتبات القصور ، فلا أقل من أن يلجأ الأدب الشعبى إلى مداعبة أحلامه ، وكسر الحاجز الطبقي عن طريق الخيال ، فعبد الله الحمال يعيش فى جو مترف ، والسندباد البرى يتقلب فى القصور والنعيم ، ومعروف الإسكافى يتزوج من بنت السلطان .

وفى قصة عماد الدين شئ من قصة معروف الإسكافى . فهو ، أى عماد الدين ، يدخل فى خاتمة الرواية جنة « زعيم الحشاشين » ، ويعيش فى نعيم وحرور عين مثلما عاش معروف الإسكافى فى نهاية رحلته مع الجان ، مع فارق خطير يعكس منطلق كل منهما ، فمعروف الإسكافى يعيش جنته بفعل الجن ، وجزاء على طبيته وصبره ، أما عماد الدين فهو يعيش جنة بفعل الحشيش ، وخداع الإمام الأكبر « زعيم الحشاشين » ، وهو العنوان الذى اختاره زيدان للحديث عن جنة المخدوعين .

ويشتم القارئ فى العرض المسهب والتفصيلى عند زيدان للجنة ، سخرية خفية من جنة الله التى أعدها فى الآخرة لعباده المؤمنين ، فهو يستعمل أوصافاً من جنة الله كما وردت فى الكتب المقدسة ، ويطلقها على جنة المخدوعين والواقعين تحت سيطرة الحشيش ، من السذج الذين تسيرهم طبقة يسميها زيدان طبقة المستفيدين ، وعلى رأسهم زعيم الحشاشين الذى يأتى بمعجزات ، فيجيب الموتى ، ويسير على الماء ، وغير ذلك من معجزات أو كرامات ، لا يخلع عليها المؤلف أدنى تفسير ، سوى السخرية الخفية التى تحمل من الدهاء ألف معنى ومعنى .

٤-١

ورواية « المملوك الشارد » تصلح مثلاً آخر ، على النزعة الشعبية المسيطرة على روايات زيدان ، وهى أول رواية يصدرها زيدان ، وقد مهدت الطريق لهذه النزعة الشعبية ، وسارت الروايات بعدها فى هذا الطريق ودون استثناء .

يقع غريب فى مأزق يكاد يودى به ، ويظهر له فجأة فارس ينقذه ، ويزيح الفارس النقاب عن وجهه ، ونكتشف أنه امرأة ، أعجبت بغريب لنبله وشهامته ، فتدخلت من أجل إنقاذه ، مثلما نرى فى كثير من السير الشعبية ، فذات الهممة تلبس لباس رجل فى حالات كثيرة وتتدخل لإنقاذ البطل ، وفاطمة العرة « أم الزيق » تلبس لباس رجل وتتدخل من أجل إنقاذ ابنها .

وتحت عنوان « أول الحب نظرة » يسهب المؤلف فى وصف المواقف الرومانسية ويستخدم مفردات من مثل : الدموع ، والنحيب ، والصمت ، والسكوت ، والبكاء . ويصور الشخصيات فى صورة خاضعة مستسلمة لسلطات الحب ، فهو يقول فى مواضع متفرقة « أما هو فكان كالفأب عن الصواب » ، « فأطرقت الفتاة برأسها إلى الأرض ، وعلى وجهها الإحمرار ، ولم تبد جواباً » ، « وبقي الاثنان صامتين لا يدبان حراكاً » .

ويتم ذلك خلال لغة لا تنمذ على استحضر الحدث ، ولكنها تلجأ إلى الأدوات المشحونة ، كالأستفهام ، والتعجب ، والنداء ، والإغراء ، والتحذير ، تقول جميلة وهي في عرض البحر : « يا للمصيبة ! أين أنا الآن ! وأين زوجي وحبيبي ! وأين حشمه وخدمه ! وأين أنت يا ولدى سليم ! أواه ! أصرت طعاماً للأسماك ! وتركت والدتك المسكينة تتقلب على حجر الغضا ، أما كان الأولى بي أن أموت فداء لك ولأبيك وأستريح من شقاء هذا العالم ! أما من وسيلة يا إلهي للنجاة من هذه المصائب » .

وكل هذا يؤدي إلى نوع ما أسميه « الرومانسية الشعبية » ، وهي رومانسية تقوم على الصباح وإثارة الانفعال ، أو بمعنى آخر : هي رومانسية غير منضبطة ، قريبة من تخيلات العامة ، ومن إنفعالات الجماهير ، وتختلف في هذا المجال عن الرومانسية المنضبطة ، والتي أسميها « رومانسية المثقفين » ، كما نجد أمثلة لها عند المنفلوطي ومحمد عبدالحليم عبد الله ، وتقوم على قدر كبير من « القصد » يستغل الخيلة عند الإنسان ، ويخلق عالماً يفيا يوازي العالم الواقعي ، ويكون أجمل منه .

وتتوالى المغامرات ، سواء فوق جبال لبنان أو في صحراء مصر ، لترضي رغبة القارئ في الإثارة ، ويخلق المؤلف المناسبات .، ويتنزه الفرص ، لتقديم قصة جديدة لبطل آخر ، ويلجأ إلى عبارات مثل : « إن لهؤلاء يا سيدي قصة سأتلوها عليك » (ص ٤٥) ، « إن لهذا التل ولهذا الباب حكاية سأتلوها عليك » (ص ٤٩) ، « هلم بنا إلى الخارج لأقص عليك الأمر » (ص ٦٥) ، « اجلس يا أخي وأشرح لي قصتك بأسهاب » (ص ٧٧) ، « ليس هذا حديثي كله أيها الأمير ، فإن عندي قصة أشد تأثيراً في نفسي من كل شيء ، وهي سبب قلقي واضطرابي ، فأسألك الأصغاء اليها » (ص ٧٨) .

وإزاء هذا الطوفان من القصص يلجأ المؤلف إلى استخدام « أما التفصيلية » ، التي تفيد الاستطراد إلى قصة جديدة ، من مثل ! « أما ما كان من أمر الأمير أمين فانه » (ص ٦٠) ، « أما الأمير بشير فقد .. » (ص ٧١) ، أو يلجأ إلى « لام الأمر » التي تطلب من القارئ أن ينصرف عن القصة السابقة ، وليأخذ في قصة جديدة « فلنترك سعيداً متوجهاً إلى الخرطوم ، ولنعد بالقارئ إلى بيت شهاب الدين ، حيث تركنا جميلة تتقلب على حجر الغضا » .

وكل هذا يدفع بالمؤلف إلى السرد والوصف ، وإلى محاكاة السير الشعبية في الرواية والقصص ، ويبتعد المؤلف عن الفن الروائي فلا يستغل الإيحاء وتصور الموقف ،

وتوظيف الحوار ، وغير ذلك من عناصر توهم بواقع جديد ، دون أن تشرحه أو تصفه أو تسرده .

إن زيدان ينطلق من فكرة « استرضاء القارئ » ، فهو لا يكتب فنا بمعناه الروائي ، ولكنه يستحضر داخله « قارئ » ، وهو قارئ شعبي يبحث عن لحظات سعيدة ، تعوضه عن الواقع الكئيب ، فى وقت لم يعرف الناس فيه المسلسلات الإذاعية أو التلفزيونية ، أو دور السينما ، أو الأفلام العربية والهندية والمغامرات الأمريكية .

وقد صرح زيدان بذلك فى مقدمة تلك الرواية ، وذكر أن أحد القراء قد اعترض على النهاية المفجعة فى الطبعة الأولى التى انتهت بقتل سعيد ، وأن قارئاً آخر اعترض على أن يتزوج سليم من سعدى ، لأن غريباً هو الأحق بالزواج منها .

ويستجيب زيدان لرغبة القراء ، ويبقى فى الطبعة الثانية سعيداً حياً ويجعل غريباً هو الذى يتزوج من سعدى .

إن عملية « استرضاء القارئ » ألفت بظلالها على روايات جورجى زيدان ، فلم يعد يهتم بمقتضيات الفن ، بقدر ما يهتم باسترضاء القارئ ، عن طريق مؤثرات بدائية يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :-

قد يكون الموقف موتاً لنمو الصراع ، ولكن المؤلف يجهضه بالحديث عن الصراع ووصفه ، حتى يحوله إلى عظام معروقة ، ففى رواية « المملوك الشارد » يذكر المؤلف أن البطل « كان يتنازع عاملان مختلفان ، عواطفه من جهة ، وعقله من جهة أخرى ، ثم قر رأيه على أن يجيب دواعى عواطفه » فهو بدلاً من أن يترك الصراع يمتد بين هذين القطبين المتنازعين ، إذا به يجمده فى جملة سردية واحدة هى « ثم قر رأيه على أن يجيب دواعى عواطفه » ، وهى جملة تقدم خلاصة الأمر على حد قوله (ص ٢٠١) .

والحوار أيضاً لا يوظفه بطريقة فنية ، فهو إما امتداد لشئون الحياة اليومية ، أو مجرد وسيلة لتقديم معلومة تاريخية ، فغريب مثلاً ، فى الرواية نفسها يسأل :-

« ولكن ما السبب الحقيقى لثورة اليونان » فيجيبه المؤلف على لسان سالم بقدر من المعلومات التاريخية (ص ٢١٥) .

والنهاية لاتأتى متسقة مع مقتضيات الفن الروائى بمعناه التقليدى ، والتى تأتى

منطقية مستخلصة من سياق الأحداث السابقة ، إن زيدان يتحكم فى أنهاء بما يرضى مشاعر القارئ ، ففى الرواية نفسها ترد مواقف كثيرة ، يحس الناقد أن الرواية يمكن أن تنف عند هذا الحد ، مثل جمع شتات العائلة ، أو اجتماع الأب والأم مع غريب بعد تفرق ، أو زواج غريب إلى فتاته ، ولكن المؤلف لا يريد أن يترك القارئ فى قلق ، ويريد أن يطمئنه على مصير بقية الشخصيات ، فيتابع مصير سعيد (التابع الأمين) ، ويطمئن القارئ عليه ، ويتابع مصير سالم ويطمئن القارئ عليه .

والشخصيات نمطية ، قد تكون خيرة إلى أقصى حدود الخير ، دون أن تنتابها لحظة ضعف . وقد تكون شريرة إلى أقصى حدود الشر ، دون أن تنتابها لحظة ندم .

والمؤلف يصور الشخصيات بأوصاف تشى بمشاعره نحوها ، ويهتك بذلك حيادية الفن القصصى ، فهو يقول عن داود فى رواية « جهاد المحبين » : « رجل من أصل دنى ، اكتسب ثروة كبيرة من تعويضات الإسكندرية زورا وبهتانا ، ولكنه كان دنى الأخلاق ، شديد البخل » (ص ٦٨) ، ويقول عنه فى موضع آخر : « شاب طويل القامة ، قبيح ، لقطس أنفه ، وصغر عينيه ، واعوجاج فمه ، وبرز أسنانه » (ص ٢٩) .

وهو يكثر من الرسائل ، وخاصة التى يتبادلها الحبيبان ، وهى وسيلة مفضلة فى الأدب الشعبى ، وشاهدنا على ذلك القصة الشعبية حول قيس وليلى ، فهى مليفة بالرسائل الغرامية (١) .

وهذه الوسيلة ترضى القارئ الشعبى ، لأنها تقوم على السرد والوصف والمباشر ، وتهيم الجو لإثارة المشاعر ، وسكب الدموع ، عن طريق الأسلوب الإنشائى ، الذى يمتلى بالأدوات المشحونة والخطاب المباشر .

وغير ذلك من ملامح لا تصل إلى حد النضج الفنى ، وتقدم فى آخر المطاف رواية ذات نزعة شعبية ، تختلط بالروايات « البوليسية » وتقترب من الروايات المترجمة الهابطة ، وتعمل على « تغريب التراث » ، فى أجواء من التسلية ، والأحلام المخدرة ، والخيال التعويضى ، وبذلك يتحول التراث إلى مجرد مهرج فى ملحمة شعبية ، يقتصر دوره على « التسخين » ، ويقوم بوظيفة « الزينات » فى مولد شعبى ، وزفة من أبناء البلد .

(١) قصص العشاق الشربة ص ٣٥٠

ولا يقتصر الأمر عند حد تغريب أول يقوم على الموضوع ، أو عند حد تغريب ثان يقوم على الرؤية الفنية ، بل يتعداه إلى أنواع كثيرة من التغريب ، تنبث خلال روايات زيدان ، ويمكن أن نشير إلى بعضها كعرض موضوعات ، تدل على المطلوب ، دون أن نوغل في التفاصيل ، فالقليل هنا يغنى في الدلالة عن الكثير ، والإشارة تؤدي ما لا تؤديه العبارة .

* يورد أحداث التاريخ الإسلامى على ألسنة أعدائه ، مثل أبى سفيان الذى يتحدث عن الإسلام فى « فتاة غسان » ، ومثل المتفرج الذى يتحدث عن الثورة المهدية فى « أسير المهدي » ، مما يجعل الرؤية ملونة بوجهة النظر المخالفة .

* يعود إلى كتب بعض المستشرقين ، الذين يحملون وجهة نظر ، قد تكون مغرضة ، أو صادرة عن سوء فهم لحركة التاريخ الإسلامى ، من أمثال : زينو ، وإيزودور ، وماريت ، وويلكنسن ، وبيركاردت ، ودائرة المعارف البريطانية .

* وهو يصور مظاهر الحضارة الأوروبية فى صورة زاهية ، تبعث على الاحترام ، وتدفع القارئ إلى تقليدها ، فهو فى رواية « أسير المهدي » يصور النمط المتفرج بصورة متحضرة وذكية ، وهو فى « جهاد المحبين » يشيد بالعمران الأوروبى ، ويتحدث عن الزينة والاحتفالات فى حديقة الأزبكية ، ابتهاجا بعيد ميلاد الملكة فيكتوريا .

* وفى مقابل ذلك يتحدث عن المظاهر العربية الإسلامية بقدر كبير من النفور والاحتقار ، فهو يصف المهدي بالسذاجة ، وثورته بالتخبط والهمجية ، ويصف عرابى بالغباء وعدم التبصر ، وهو يسئ إلى شخصيات تاريخية من مثل صلاح الدين الأيوبي ، وعبد الرحمن الناصر ، والسلطان عبد الحميد .

* وهو يقف مع اليونانيين ضد العثمانيين فى رواية « المملوك الشارد » .

* وهو فى رواية « الانقلاب العثمانى » يستخف بكلمات مثل : عمامة ، وجبة ، وأمير المؤمنين ، وشيخ ، وخليفة .

* وهو فى رواية « عبد الرحمن الناصر » يريد أن يظهر المسلمين بمظهر المتخلفين الذين لا يهتمون بكتب الفلسفة ، وهى فى نظره قمة الحضارة ، كما فى الصفحات : ١٢ - ٦٦ - ٧٧ - ١٢٨ - ١٣٠ - ١٣٤ - ١٦٦ .

* وهو فى رواية « شارل وعبد الرحمن ، يركز على اهتمام العرب بالغنائم ^(١) ، وعلى التحاسد بينهم وبين البربر ^(٢) ، وعلى مظاهر العنف والقسوة فى سلوك العرب ^(٣) ، ويسرف فى الحديث عن تاريخ فرنسا والقوط والغاليين ^(٤) .

* وهو فى رواية « الانقلاب العثمانى » يشير إلى أنه كتب بخط جميل هذه الفقرة « إنا فتحنا لك فتحا مبينا » . وهى آية شهيرة من آيات القرآن الكريم .

وغير ذلك من أنواع ، تجعل التراث ، يبدو غريبا من ناحيتين : ناحية يقف فيها المؤلف ضده مع وجهة النظر الأخرى ، وناحية ، يبدو فيها ملصقا ، كمعلومة تأتي إجابة على سؤال ، دون أن يلتحم مع البنية الأساس للرواية ، ويصبح لبنة محورية فى معمارها الفنى .

- ٦ -

ثم ننتقل إلى التطبيق ، ونكشف أبعاد « الصراع الحضارى » فى روايات جورجى زيدان ، الذى يحتدم خلال لقاء الحضارة العربية الإسلامية ، بالحضارات الإنسانية المختلفة ، وذلك فى المحاور الآتية : -

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية ، وحضارتى الفرس والروم ، وخاصة فى رواية « فتاة غسان » .

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية ، والحضارة القبطية ، وخاصة فى رواية « أرماتوسة المصرية » .

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية ، وحضارة الإفرنج الصليبية وخاصة فى رواية « صلاح الدين الأيوبي » .

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية ، والحضارة الأوروبية الحديثة ، وخاصة فى رواية « الانقلاب العثمانى » .

* الصراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الأسبانية ، وذلك فى

(١) انظر الصفحات : ١٩ - ١٠ - ١٢ - ١٥ - ١٦ - ٢١ - ٢٤ - ٣٣ - ٣٤ - ٥٧ - ٦٠ - ١٣٤ - ١٣٩ .

(٢) انظر الصفحات : ٧ - ١٢ - ١٣ - ١٦ .

(٣) انظر الصفحات : ٨ - ١٥ - ٢٤ - ٨٢ - ١٠٢ .

(٤) انظر الصفحات : ٧ - ٢٠ - ٤٣ - ٩٨ - ١٦١ .

ثلاث روايات هي : فتح الأندلس - وشارل وعيد الرحمن - وريد الرحمن الناصر .
وسأقف وقفة خاصة ومفصلة في نهاية الفصل عند هذا المحرز الأخير .

-٧-

يصف جورجى زيدان روايته « فتاة غسان » على الغلاف بأنها : -

« رواية تاريخية تشرح حال الإسلام منذ أول ظهوره حتى فتوحات العراق والشام ،
مع بسط عادات العرب في آخر جاهليتهم وأول إسلامهم ، ووصف أخلاقهم
وأزيائهم وسائر أحوالهم » .

فالرواية إذن تتناول فكرة انتشار الإسلام ، وتغلبه على حضارة الفرس ، وحضارة
الروم ، ونشر العقيدة الإسلامية في المناطق المجاورة للجزيرة العربية ، وهى فترة انتصار
للحضارة العربية الإسلامية ، التى أخذت تحتل الساحة العالمية ، وتنتشر أخلاقها ومبادئها ،
وتشغل التاريخ بالحديث عنها ، والتوقف عند إنجازاتها .

ولكن زيدان يعمل على تغييب هذا الانتصار ، خلال مظاهر عديدة ، تنبث بكثرة
داخل الرواية ، ويمكن من باب المثال أن نشير إلى بعضها فى سرد قصير :-

* يركز على رصد التخلف عند الفرس والروم ، وعلى الحروب التى دارت بينهما
وأنهكتهما ، وجعلتهما لقمة سائغة للعرب والمسلمين .

* لا يبرز أحداث التاريخ الإسلامى فى الصورة التى تليق وعظمة هذه الفترة ،
وإنما هى أحداث ترد خلال المجرى العام للتاريخ الإنسانى ، وكأننا لسنا إزاء ثورة فكرية
وحضارية تغير من المجرى العام ، وتنقله إلى فجر جديد .

* وصورة الإسلام ترد مشوهة ، وعلى لسان « أبو سفيان » قبل أن يسلم الذى
يتحدث عنه من منطلق الرفض ، وينفث حقه على هذا الدين الجديد ، الذى يهدد
مصالح طبقته ، ويقف بجوار الأرقاء والمستضعفين .

* وتحت عنوان « آبار بدر » يقدم صورة مقززة لبئر بدر ، التى امتلأت
بجث القتلى من المشركين ، بعد أن رماها المسلمون فى المياه ، فحولته من ماء عذب
صالح إلى ماء عفن مسمم ، مما يظهر المسلمين فى صورة وحشية ، لاتنبئ عن أية
سمة حضارية .

* وتحت عنوان « أسباب الغزوات » يجعل سببها الرئيسى مارده بعض المستشرقين من أنها امتداد لما كانت تقوم به القبائل قبل الإسلام ، من غارات للسلب والنهب ، بسبب شظف العيش وجذب الحياة ، فهو هنا يظهر النبى وصحابته ، فى صورة من يتعرضون للقوافل ، ويضطشون بأصحابها ، ثم يقتسمون فيما بينهم الغنائم والأسرى .

* وهو فى ص ١٢٢ يذكر أن العرب بنوا الكعبة ، - دون أن يشير فى الهامش إلى المصدر - من خشب سفينة لأهل الروم ، رماها البحر ، وأن الذى قام ببنائها رجل قبطى يحسن صناعة التجارة .

* وهو يذكر أن « حمادا » أتى إلى مكة ، بحثاً عن قرطى مارية المودعين فى خزائن الكعبة ، ليهديهما مهرا غاليا ، يسوقه إلى حبيبته هند ، ولم يشر أية إشارة إلى مذكرته المصادر العربية ، عن هؤلاء الذين كانوا يقدون إلى مكة ، ومنتظرون بعثة النبى صلى الله عليه وسلم ، ومن أجل البحث عن الحقيقة التى افتقدوها عند أحبارهم ورهبانهم .

* وهو فى ص ١٢٥ يردد على لسان أبى سفيان أمام هرقل ، قصة الغرائق ويذكر أبو سفيان أن محمدا كاد يرجع إلى دينهم ، لولا أنه ألغى آيات الغرائق . واعتبرها من الشيطان ، وهذه القصة رفضها كثير من المؤرخين ، لأنها لا تتفق مع جوهر الإسلام ، كما ذكر الدكتور حسين نصار فى مقدمة الجزء الثانى .

* وهو يقف عند اتصال النبى صلى الله عليه وسلم ، وهو صغير ، ببخيرا الراهب ، ويضيف فى ص ٥٥ أن لبخيرا تلاميذ كثيرين ، انتشروا فى الجزيرة العربية ، من بينهم سلمان الفارسى .

* وهو يسرف فى الحديث عن الأديرة والكنائس المنتشرة فى الجزيرة العربية ، وعن نذور الرهبان ، وأحد الشعنون ، وعن صور القديسين ، وصلاة المسيحيين ويتناثر ذلك خلال الرواية ، مما يضيف جوا مسيحيا ، يتغلب على الجو الإسلامى ، فى رواية تزعم أنها عن ظهور الإسلام .

وغير ذلك من « تغريبات » تجعل التاريخ الإسلامى فى هذه الرواية يبدو ضعيفا ، وتقلل من دوره ، وتجعله امتداداً لغارات القبائل ، هربا من ضيق المكان وقسوة العيش ،

دون أن يشير إلى عنصر العقيدة ، وإلى البعد الحضارى ، الذى كان يسميه الإسلام ، ويشير به العرب ، ويجعل الشعوب بالأخرى تنضوى تحت لوائه بحثاً عن المساواة والعدالة والحرية ونصفة المستضعفين .

هذا عن التغريب الأول الذى يتعلق بالموضوع ، أما التغريب الثانى الذى يتعلق بالرؤية الفنية ، فقد سيطرت النزعة الشعبية على هذه الرواية واستبدت قصة الحب بالمساحة الكبرى ، وسخرت الأحداث التاريخية لخدمتها ، وبدا التاريخ يقوم بدور التابع ، أو بدور « الزفة » فى عرس الحببين ، وألقت هذه النزعة بظلالها على النهاية السعيدة ، ونمطية الشخصيات ، والانتقالات المفاجئة ، وتدخل المؤلف ، وعنصر السرد والرواية ، والمباشرة ، وغير ذلك من ملامح أضاعت التاريخ داخلها ، وحولته إلى عنصر للتسلية وترضية القارئ .

- ٨ -

فى نهاية رواية « أرماتوسة المصرية » يأسى شيخ من شيوخ القبط ، على ما آلت إليه الحال ، بعد أن فتح العرب مصر ، وتحركوا لحصار الإسكندرية ، إنه يحلل الأحداث من وجهة نظره ، ويعيد المسئولية إلى الخلاف بين الفرق المسيحية ، الذى أدى إلى التفرق والضعف ، ثم يقف وقفة خاصة عند ظلم الروم لقبط مصر ، مما دفعهم إلى طلب الخلاص ، حتى ولو من عبد حبشى ، وينتهى تحليله بالحسرة على أن حضارة الإسكندرية ، سوف تقف تحت يد البدو من العرب ، ويقول : - « تصور يا ولدى أن الإسكندرية أم العلوم ، ومركز التجارة ، ومثال العمران بما فيها من المدارس العالية ، والمكاتب الشهيرة ، والكنائس العظيمة ، والشوارع العامرة ، والأحياء الآهلة ، والقصور الفخمة ، والحمامات الكثيرة ، والمخازن ، والوكالات ، والصيارف ، وغير ذلك ، هذه كلها أقولها بكل أسف ، إنها ستصير إلى أيدي هؤلاء البدو ، الخارجين من بلاد قاحلة ، ليس فيها غير الرمال والشوك » (ص ٣٥٩) .

هذا التحليل لشيخ من شيوخ القبط بمصر ، يشير إلى الموضوع الأساس فى الرواية ، فليس موضوعها هو فتح العرب لمصر كما زعم على الغلاف ، وليس بطلها هو عمرو بن العاص فاتح مصر ، ولكن موضوعها هو حضارة القبط ، وبطلها هو أرماتوسة القبطية .

منذ البداية ، وتحت عنوان « الرومانيون والأقباط » يبدأ الوجود القبطي يفرض نفسه ، ويدو الفتح العربي لمصر هو نصر للقبط ، فقد رحبوا بالعرب ، واستدعواهم ، وسهلوا لهم مهمة فتح مصر ، حتى يتخلصوا من ظلم الروم ، وخرجوا باستبشار يستقبلون العرب ، وهم يحملون الصليبان ، ويرتلون الأناجيل ، ويطلبون النصر من الله .

وتأتي النهاية تحت عنوان « فتح الإسكندرية » والرواية تحتفى بزفاف أركادايوس من أرمانوسة ، وتشيد بشجاعة هذا البطل ، وكأنه هو الفاتح الحقيقي لمصر .
وبين البداية والنهاية ، تتناثر داخل الرواية العناوين الآتية :-

الرومانيون والأقباط - أرمانوسة - استطلاع السر - قسطنطين والقسطنطينية - الدعوة إلى الإسلام - أركادايوس - دير المعلقة - أرسطوليس وأركادايوس - باربارة وأرسطوليس - البطريك بنيامين - عين شمس - الديانة المسيحية في مصر - القرب من بلبيس - ضحية النيل - الاحتفال بالضحية - أرمانوسة في بلبيس - البحث عن قسطنطين - البطريق يوقنا - عمرو بن العاص - المسارة - الإسلام - جند العرب - أرمانوسة في بلبيس - موقعة الفرما - يوقنا وأرمانوسة - النجاة - أركادايوس والأعيرج في الحصن - لقاء الحبيبين - حصار بلبيس - أركادايوس والأنثى - فتح بلبيس - مرقس في الحصن - النجاة من الأسر - العودة إلى منف - قدوم العرب إلى الحصن - الفشل - فتح الحصن - عقد الصلح - تبكيث الضمير - البعثة - أركادايوس في المعلقة - فداط عمرو - أرمانوسة في مريوط - الوفاء بالندى - موقف هائل - الفرار - التردد - أرمانوسة تياس - فتح الإسكندرية .

وهي تبلغ نحواً من ثمانية وأربعين عنواناً ، لايزيد نصيب الجانب العربي منها على ستة عناوين ، أما البقية فهي تتراوح بين محورين : الحديث عن مظاهر الحضارة القبطية كإغتراب أول يتعلق بالموضوع ، والحديث عن قصة الحب بين أركادايوس وأرمانوسة كإغتراب ثان يتعلق بالرؤية الفنية ، وبين الإغترابين يضيع التاريخ العربي والإسلامي ، ويتحول إلى « ديكور » على مسرح الأحداث .

وقد ألقى هذا بظلاله على مظاهر عديدة انعكست على الرواية ، يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتي :-

* يحدد المؤلف فى الصفحة الأولى أبطال القصة فى اثنتى عشرة شخصية معظمهم من الشخصيات المسيحية القبطية ، ولم يرد من الشخصيات العربية سوى أربع هم :-

عمرو بن العاص ، وعبادة بن الصامت ، وزباد العريى ، ووردان .

حتى هذه الشخصيات الأربع لا تقوم بدور رئيسى يمثل البطولة ، فزباد متمصر ، اعتنق المسيحية ، ويقوم فى مصر من قبل الإسلام ، ووردان هو مولى لعمرو بن العاص ، كل وظيفته أن يقوم بالترجمة له من القبطية إلى العربية ، وابن الصامت لا يبرز له دور فى أحداث الرواية ، ويرد اسمه أول ما يرد فى ص ٣٠٨ . وقد صوره المؤلف فى صورة مخيفة وكأنه وحش كاسر ، فقال على لسان مرقس : « وتقدم واحد منهم لم أر عمرى أفتطع منه منظراً ، فإنه أسود اللون ، طويل القامة جدا ، هائل المنظر ، قال إنه رئيس الوفد وخطيبهم ، واسمه عبادة بن الصامت » .

أما عمرو بن العاص ، الصحابى الجليل وقائد الفتح ، فإن الرواية تنتقم منه شر انتقام ، إنها لا تكتفى بتجاهل دوره وتجاهل دهائه المعروف ، ولكنها تصوره . وقد أسره أركادىوس ، وكاد يقتل به لولا مرقس الذى خشى أن يقتل فيهزم العرب ، وينتصر الروم ، فيتدخل لإنقاذ عمرو ، ويستحلف أركادىوس بأرمانوسة وماصنعه عمرو لها غداة فتح بلبيس ، فيبقيه حياً ، فلولا الهوى ، ولولا الصدفة ، ولولا شفاعته مرقس لما كان لعمرو وجود ، ولما تم الفتح العربى .

* وليس ما أحصاه المؤلف على الصفحة الأولى من الأبطال المسيحيين والقبط ، هو كل ما فى الرواية ، فإن هناك شخصيات أخر كثيرة لم ترد فى هذا الإحصاء ، وقد لعبت دوراً بارزاً فى تسيير الأحداث .

وعلى رأس هؤلاء الشخصيات الأب بنيامين ، الذى يفرد له المؤلف فصلاً مستقلاً تحت عنوان « البطريرك بنيامين » (ص ٥٣) ، ويصوره وقد اعتزل فى دير هرباً من ظلم الروم ، وحين يسمع بقدوم العرب إلى مصر ، يكتب رسالته إلى ولده المقوقس عظيم القبط ، ينصحه بمعاونة العرب حتى يتخلصوا من ظلم الروم ، وينصحه فى نهاية الرسالة بالصبر والتمسك بدينهم ، ويقول له : « أما أنا فلا أرى أن تخرجوا من دينكم ، ولكن التسليم ودفع الجزية لهؤلاء العرب أولى بنا وأقرب إلى خلاصنا من مخالاب الظلم » .

تتوالى العناوين من مثل : « الرومانيون والأقباط » و « دير المدابقة » و « البطريق يوقنا » و « أركاديوس فى المعلقة » . وتتوالى مفردات وتعبيرات عن الصليب والإنجيل والدير والراهب والكنيسة ، وتتوالى أعلام قبطية كثيرة ، وغير ذلك مما يمثل وجوداً ضاعطاً للحضارة القبطية .

* وكذلك تتوالى عناوين من مثل « عين شمس » و « ضحية النيل » و « الاحتفال بالضحية » و « العودة إلى منف » ، وتتوالى كذلك مفردات وتعبيرات عن : عجل إيس ، ورق البردى ، الهيروغليفية ، إيزوريس ، وأبو الهول ، وغير ذلك مما يشير إلى الحضارة الفرعونية كعمق تاريخى للحضارة القبطية .

إن كل هذه الظواهر وغيرها كثير ، تتآزر فيما بينها ، لتشكّل وجوداً للحضارة القبطية الفرعونية ، يتلّع وجود الحضارة العربية الإسلامية ، ويحيل العرب والمسلمين ، إلى ألعوية فى أيدى الرهبان وشيوخ القبط ، يحركونهم لأغراضهم ، ويسخرونهم للاتصاف من أعدائهم ، ويصورون من خلالهم عاداتهم وتقاليدهم وسائر أحوالهم .

- ٩ -

صلاح الدين الأيوبي بطل قومى ، هزم الصليبيين ، واسترد بيت المقدس ، وتحول إلى رمز للنضال ضد العدو الخارجى .

وقد جذبت شخصيته الكثير من الروائيين العرب ، من أمثال ياكثير فى « سيرة شجاع » وعلي الجارم فى « سيدة القصور » ، وغيرهما كثيرون على امتداد الوطن العربى ، مما يشكل دراسة لرسالة جامعية حول صورة صلاح الدين فى الرواية العربية الحديثة .

وانطلاقاً من مفهوم الرواية التاريخية . التى تجسد المجد القومى ، وتبعث النخوة فى الأجيال المعاصرة والقادمة ، فإن ياكثير وغيره من الروائيين العرب ، قد ركزوا على صورة صلاح الدين ، كرمز للمجد القومى ، وحملوه اسقاطات معاصرة تثير همم الأجيال ، وتدفعهم إلى الذود عن الأوطان .

ولكن جملة هذه الاعتبارات القومية ، لم تكن حاضرة عند زيدان فى روايته « صلاح الدين الأيوبي ومكايد الحشاشين » .

إن شخصية صلاح الدين لا تفرض نفسها على الرواية ، ولم ترد إلا عرضاً وفي مرات قليلة تعد على الأصابع ، والرواية من أولها إلى آخرها ، وعلى امتداد ١٨٨ صفحة لا تشير إلى جهاد صلاح الدين ، ولا إلى استرداد بيت المقدس من الصليبيين ، بل على العكس تصوره في صورة من يسعى إلى مجده الشخصي ، وإلى الاستقلال بمصر والقضاء على النفوذ الفاطمي ، يقول صلاح الدين لأبيه : -

« إنني قد دبرت أمر مصر ، ودبرت شئونها بسيفي وتديري وسيف عمي من قبلي ، ونور الدين قاعد في قصره بدمشق ، ومملكته واسعة ، ومملكته كثيرة ، فهل من العدل أن تكون مصر له أيضاً ، ونبقى نحن من خدمة وقواده ، ما الذي يمتاز به نور الدين عنا هل ابتاعنا بماله ، نحن لسنا من مملكته ، إنما قواد ، وهذه مصر يستحيل عليه إخضاعها بدوني » (ص ٢١) .

ولكن والده يسكته لا تقديراً للبر نور الدين ، ولكن خشية أن تكتشف أوراقهما قبل الأوان ، ويكشف لابنه عن نيته في الوقت المناسب ، ويقول له : -

« أما تعلم أن نور الدين إذا سمع عزمنا على منعه ومحاربته جعلنا في مقدمة أعدائه ، وحينئذ لا تقوى عليه ، أما إذا بلغه قولي ، وأتانا في طاعته ، تركنا واشتغل بغيرنا ، ريثما تعمل الأقدار عملها .. والله لو أراد نور الدين قسبة من قصب السكر بمصر ، لقاتلته عليها حتى أمتعه أو أقتل » (ص ٩٢) .

إن هذا الحوار يظهر صلاح الدين في صورة شاب متسرع ، يسعى إلى أمجاد الشخصية ويزيح كل من يقف في سبيله ، ويتنافى مع العلاقة التي تحدث عنها التاريخ بين نور الدين وصلاح الدين ، وهي علاقة تقوم على أهداف قومية ودينية .

٩ - ١

وإمعاناً في التعمية على الدور الحقيقي لصلاح الدين ، يشير المؤلف أمرين : أحدهما يتعلق بدور الصدفة في حياة صلاح الدين ، والآخر يتعلق بإخفاقه في قصة الحب .

٩ - ٢

منذ أول الرواية نعرف أن « الحشاشين » راغبون في اغتيال صلاح الدين ، لأنه

ينافسهم على أمر مصر ، ونعرف أيضاً أنهم قادرون على ذلك ، فقد تسللوا إلى مخدعه الخاص ، وتركوا له غمداً بداخله رسالة .

وفي نهاية الرواية نكتشف أن الحشاشين قد تركوا صلاح الدين على قيد الحياة ، بسبب أن زعيمهم قد جاءه الوحي ، بأن حياته مرتبطة بحياة صلاح الدين ، فهو من أجل ذلك السبب الغريب يحرص على أن يبقى حياً .

وهذا يعني أن بقاء صلاح الدين أمر يعود إلى الصدفة ، ويتوقف على هذه الخزعات ، ومن ثم فإن كل أمجاده إنما هي تقوم على محض الصدفة .

وهو أمر يكرره زيدان مع تلك الشخصيات العظيمة ، فهو لا يستطيع أن ينكر دورها ، فقد تواتر التاريخ على ذلك ، ولكنه يستطيع ، على الأقل ، أن يشكك في هذا الدور ، وأن ينسبه إلى محض الصدفة ، التي لا فضل لأحد فيها .

يقول سعيد شيتا من ذلك في رواية « عبد الرحمن الناصر » ، ويجاهر هذا الخليفة الأموي العظيم ، بأنه لا فضل له في أمجاده ، فهو قد ورث كل هذا عن آبائه وأجداده ، وأن الظروف هي التي جعلته عظيماً ، كما سنشرح ذلك حين نتعرض للصراع الحضاري على أرض الأندلس .

٩-٣

ويحاول زيدان أن يقحم صلاح الدين في قصة الحب الرئيسة ، التي تدور حولها أحداث الرواية ، وهو لا يبغي بذلك التركيز على دوره ، وروبطه بالأحداث الجوهرية ، ولكن يقحمه ليثبت فشله في قصة الحب ، فقد خطب « سيدة الملك » ، ولكنها تردده ، وتفضل عليه تابعه عماد الدين .

حقاً ، إن صلاح الدين قد وقف موقفاً نبيلاً ، فلم يحقد على تابعه ، ولم ينتقم منه ، بل سعى إلى تزويجه من سيدة الملك واحتفل بذلك احتفالاً بهيجاً .

وحقاً كذلك ، إن سيدة الملك تقدر نبل صلاح الدين ، وتقول له في نهاية الرواية :

« لم أفضل عماد الدين إلا للمناقب تعجب صلاح الدين ، وقد رفعه بسببها من عامة الناس إلى خاصتهم ، على أنني إذ أفضله من بعض الوجوه ، فأنتى أنا وهو لا نفضل أحداً على صلاح الدين ، ونحن في رعايته وتحت ظله » .

كل هذا حق ، ولكن يبقى أن زيدان قد حشر صناع الدين في هذه الأحداث ، ليرده خائباً ، وليوحى بأن كل أمجاده وانتصاراته ، لاتساوى شيئاً في ميدان القلوب ، وعالم العلاقات الإنسانية .

٩-٤

هذا هو التغريب الأول الذى يتعلق بالتعمية على الدور الحقيقى لصلاح الدين ، أما التغريب الثانى فهو يتعلق بالرؤية الفنية ، وهو يتخذ أيضاً مظهرين :-

١ - مكاييد الحشاشين .

٢ - حياة البذخ .

٩-٥

ليس البطل في هذه الرواية هو صلاح الدين الذى تحمل الرواية اسمه ، ولكن البطل الحقيقى هو « مكاييد الحشاشين » العنوان الفرعى للرواية .

فالرواية من أولها إلى آخرها حديث عن مكاييد الحشاشين والمؤامرات والخداع ، وجو القتل والإرهاب ، وحياة السراييب والقلاع والحصون ، وعالم الخيال والحشيش والوهم ، وحب السيطرة من الكبار ، والميل إلى الخضوع من الصغار .

ولم تكن الشخصية الأولى في هذه الرواية شخصية صلاح الدين أو نور الدين ، ولكنها شخصية « أبو الحسن » التى تشابه إلى حد كبير شخصية « سعيد » فى رواية « عبد الرحمن الناصر » ، فشخصية « أبو الحسن » ذات حضور ، تلقى بثقلها على أحداث الرواية من أولها إلى آخرها ، هو مخادع ، يدعى النسب الشريف ، ويسيطر على الخليفة الفاطمى ، ويتآمر على صلاح الدين ، ويتقرب إلى سيدة الملك ، ويطمع فى حكم مصر ، ويتحرك من مصر إلى الشام ، يكون الخلايا ، ويحرك الأتباع ، ويشغل الشخصيات الأخرى التى تدور فى فلكه .

٩-٦

تبدأ الرواية بحوار طويل بين رجلين من عامه المصريين . أحدهما عم حسن العجوز والآخر هو عمر المكارى . إنهما يديان دهشتهما ازاء الفخامة التى يريان فى موكب الخليفة ، وهو يمر أمامهما .

ويأخذ المؤلف بعد ذلك في وصف كل صغيرة وكبيرة في هذا الموكب :
الأبواق ، والسيوف ، والأعلام ، والخيول ، والصنوج ، والسروج ، والذهب ، والفضة ،
والحرير ، والنياشين ، والعمائم ، والرماح ، والأخنام الذهبية ، وحامل المظلة ، والعمامة
الضخمة ، والجواهر ، والعقود ، وحامل المذبة ، وغير ذلك من أمارات الترف وحياة
البذخ والإسراف .

ويستمر هذا الوصف فيما يزيد عن ثماني صفحات ، وهو يشغل أول الرواية ،
وتتكرر بصورة وأخرى في ثنايا الرواية وخلال مناسبات كثيرة .

إن المكاري يحس بالضالة أمام جلال هذا الموكب ، ويقول لصاحبه : -

« وما السدى يصيبنا من هؤلاء الحكام ، إنهم يختصمون على الاستبداد فينا ،
وماذا يهمنى إن كان حاكمى كردياً أو عربياً أو هندياً ، إنما المهم ألا يظلمنى ،
أليس كذلك ؟ » .

فيجيبه عم حسن العجوز ، وقد علمته التجارب الحذر : -

« اسكت ، إنهم قادمون ، ألا تسمع الأبواق والصنوج ، انج بحمارك ، أو خبئه
في مكان ، وتعال . » .

وليس المجال هنا أن استطرد إلى الحديث عن غربة الإنسان المصرى ، ولا أن أقف
كثيراً عند نبرة « المصرية » التى تطل بين السطور ، لأن مايعينى من هذا الاستشهاد ،
ومن استشهادات كثيرة متقاربه بصورة أو بأخرى ، أن أصل إلى نتيجة مؤداها : أن
إنجازات صلاح الدين قد ضاعت بين حياة القصور ووصف البذخ والأبهة ، ومعالم
الحضارة المادية ، فكأن المؤلف يعقد روايته لرصد مظاهر الحضارة فى العصر الفاطمى ،
ولا يعقدها للحديث عن بطل قومى ، هو صلاح الدين .

٧ - ٩

وبين قصة الحب من ناحية ، ومكايد الحشاشين من ناحية ثانية ، وحياة البذخ
من ناحية ثالثة ، تقع الرواية فى مخالب « الرواية البوليسية » الهابطة ، التى تخلو من
الدلالة المضمونية ومن القيمة الفنية ، وتعتمد إلى الإثارة ، وتسلية القارئ .

- ١٠ -

تتوالى بعض العناوين الفرعية فى رواية « جهاد المحبين » على النحو الآتى :-

محب مستتر - شقاء المحبين - الشك - حبيب وسلمى - العتب بقدر الأمل -
شقاء المحبين - كتاب سلمى - كشف السر - كتاب سليم - العجوز ورسول السوء -
الحقيقة تظهر - عوامل الغيرة - التخلص من الشراك - البغى مصرعه وخيم - لقاء المحبين .

وهى عناوين تشى بقصة الحب ، التى أصبحت قلباً مرعباً فى جميع رواياته ، إن القارئ يستطيع أن يستنتج أحداث هذه القصة ، خلال تلك العناوين ، وقبل أن يقرأ التفصيلات ، فهى تدور حول حبيبين ، يخلص كل منهما للآخر ، ويتدخل ثالث لإفساد بينهما ، وينكشف أمره ، وينتصر الحب والخير على الحقد والشر ، ويتزوج الحبيبان فى النهاية .

إن زيدان شأنه شأن الأدب الشعبى والأفلام العربية ، يسعى إلى إرضاء القارئ بأسهل الطرق ، ويجعل كل شئ أمامه سهلاً ومكشوفاً ، فلا يكلفه مشقة الاستنتاج ، ولا يدفعه إلى التفكير ، أو البحث عن مخرج .

إن هذا القلب قد أصبح مكرراً فى جميع روايات زيدان ، وهو يستغل عنصر العادة عند القارئ الشعبى ، الذى يسكن إلى المألوف من الأشياء ، أى شئ يكسر العادة ، أو يشذ عن المألوف ، فإنه يثير قلقه واستفرازه .

١٠ - ١

ولا تشذ رواية « الانقلاب العثمانى » عن هذه اللزمة عند زيدان ، فإن بعض عناوينها الفرعية تتوالى على النحو الآتى :-

التهديد - قلب الأم - الخلوة - يلدز بعد منتصف الليل - عبد الحميد فى ليله -
البغاء - السرخفية - مناجاة - كشف السر - القتل لمجرد الاتهام - الفتك - قصر مالطة -
طارق ملثم - الاستجواب - الخوارج - أبو الحبيبة - تلغراف من شيرين - موعد
المقابلة - الخلوة - باب السر - المهمة الكبرى - الفتك .

وهذه العناوين لاتشير إلى المضمون التاريخى ، ولا إلى عنوان الرواية ، ولا إلى الحديث عن السلطان عبد الحميد ، كما تزعم الرواية على الغلاف بأنها :-

« تشرح أحوال الأتراك في آخر عهد السلطان عبد الحميد ، مع وصف حياته في يلدز وقصورها ، وجوايسه وأعوانه ، إلى فوز جمعية الاتحاد والترقي، بنيل الدستور سنة ١٩٠٨ »^(١).

الرواية إذن تقوم بالتغريب الأول للموضوع التاريخي ، من خلال التركيز على حركات المقاومة ، والإشادة بدور مدحت باشا ، وبالجمعيات السرية لكثيرة ، التي عملت على إضعاف الخلافة العثمانية حتى أسقطتها نهائياً .

١٠-٢

وهذه العناوين أيضاً تشير إلى التغريب الثاني ، الذي يتعلق بالرؤية الفنية ، وذلك من خلال التركيز على قصة الحب من ناحية ، وعلى جو الرواية البوليسية من ناحية ثانية .

إن قصة الحب بين رامز وشيرين تمثل المحور الرئيسي في هذه الرواية ، وهي تدور خلال القالب التقليدي في روايات زيدان ، والذي يمكن أن نستنتج بسهولة خلال تلك العناوين : الخلوة - المناجاة - أبو الحبيبة - تلغراف من شيرين - موعد المقابلة ... الخ.

وتتم أحداث قصة الحب خلال جو بوليسى ، يشير إلى التآمر والخداع ، وحياة القصور ، والفتك ، وغير ذلك من عناصر الرواية البوليسية ، التي يمكن أن نستنتجها من بعض العناوين الفرعية ، مثل : التهديد - يلدز في منتصف الليل - السرخفية - كشف السر - القتل لمجرد الاتهام - طارق ملثم - الاستجواب - المهمة الكبرى .

١٠-٣

ولا يقتصر الأمر في هذه الرواية عند حد تغريب أول يتعلق بالموضوع ، ولا عند تغريب ثان يتعلق بالرؤية الفنية ، بل يتعداه إلى تغريب ثالث يتعلق بالانحياز التام إلى النموذج الأوروبي ، والانتقاص من النموذج الإسلامي .

يصور زيدان في روايته « الانقلاب العثماني » صراعاً بين الخير والشر ينتهى كما هي العادة بانتصار الخير على الشر .

(١) هذا الوصف منقول من غلاف طبعة بيروت « دار الشرق العربي » أما طبعة دار الهلال فقد ذكرت على الغلاف « رواية تاريخية تتضمن وصف الأحرار العثمانيين ، وجمعياتهم السرية ، ومآقاسه في طلب الدستور ، ووصف يلدز وقصورها وحداثتها ، وعبد الحميد وجوايسه وأعوانه وسائر أحواله ، إلى فوز جمعية الاتحاد والترقي بنيل الدستور في ٢٣ يوليو سنة ١٩٠٨ » ، وطبعة بيروت تختلف أيضاً في العناوين الداخلية ، وتختصر الكثير من الأحداث ، حتى وصلت إلى النصف من طبعة دار الهلال .

وهو يرمز للشر بالسلطان عبد الحميد وأتباعه ، ويمتدح في سورة منفرة ،
ويصفهم بالبذانة والبلاهة وسوء الظن والجهل والتخلف .

ولا يقف عند هذا الحد ، بل يحاول من خلالهم أن يميز الحضارة العربية
الإسلامية ، فهو يصور عبد الحميد في صورة منفرة ، وفي الوقت نفسه يجعله ينطق
بعبارات إسلامية ، ويسلك سلوكاً إسلامياً ، وهو يدافع عن الدستور ، ويراہ طريق التقدم
وسبيل الحضارة ، وفي الوقت نفسه يجلب رجلاً مسلماً ، ليسخر منه ، ويجعله يهاجم
الدستور ، ويرى أنه لا يصلح للشرق ، ولا يتفق مع ديننا ، وإن الخلفاء المسلمين لم
يكونوا يحكمون بالدستور .

أما الخير فهو يرمز له في صورة الشخصيات التي تقلد الحضارة الأوروبية ويقف
موقفاً خاصاً عند مدحت باشا ، وعند مبادئه التي تأخذ من الحضارة الغربية المعاصرة .

وتحت عنوان « جمعية الاتحاد والترقي » يتابع جهود هذه الجمعية ، ويذكر صلتها
بالماسونية ، ويبارك كفاح أبطالها ، وخاصة رامي بطل قصة الحب في تلك الرواية .

وهو هنا ينسى مقتضيات الفن الروائي بمعناه التقليدي ، الذي يتجنب المباشرة
والتنصيص ، ينسى كل ذلك ليقع في الجانب التعليمي ، ويشرح أهداف هذه
الجمعية ، ويتحدث عن نظامها ، ويورد أسماء أعلامها ، ويصف اجتماعاتها ، ويورد
الخطب التي تلقى في جلساتها ، ويقف وقفة خاصة عند مدحت باشا ، ويورد وصاياہ
وهي كلها تدعو إلى محاكاة النموذج الأوروبي .

وكما هي العادة ينتصر الخير ، وتنتهي الرواية بفصل عن « الفوز الأكبر » ، وفيه
يستهج أبطالها ابتهاجاً شديداً بفوزين : - فوز « جمعية الاتحاد والترقي » في إجبار
السلطان عبد الحميد على إعلان الدستور سنة ١٩٠٨ ، أما الفوز الآخر فيتمثل في زفاف
رامي إلى حبيبته شيرين .

ويخالف زيدان هنا عاداته في الكثير من رواياته ، والتي كان يجعل فيها قصة
الحب منفصلة عن الأحداث التاريخية ، فمثلاً قصة الحب في رواية « صلاح الدين
ومكايد الحشايش » ، تنفصل عن حياة هذا البطل ، أما هنا في روايته « الانقلاب
العثماني » فإن بطل قصة الحب هو في الوقت نفسه بطل الكفاح القومي ، وعضو بارز
في جمعية الاتحاد والترقي ، وذو نزعة عصرية أوروبية ، ومن هنا ارتبطت قصة الحب مع

قصة الكفاح الوطنى ، واختلطت العواطف الذاتية بالعواطف القومية ، وجاء الانتصار فى النهاية ليعلن انتصار الأمرين ، أو كما يقول المؤلف فى السطر الأخير . « وكان فرح العروسين مزدوجا باجتماع الشمل ونيل الدستور » .

- ١١ -

أما المحور الأخير الذى يتعلق بالصراع الحضارى على أرض الأندلس ، فقد أصدر فيه جورجى زيدان ثلاث روايات ، تعبر بوجه سافر عن آرائه ، وتغطى الكثير من القضايا التى أثيرت فى هذا الكتاب ، ومن هنا سنقف عنده وقفة خاصة ننهى بها هذا الفصل .

النصراع الحضارى على

أرض الأندلس

- ١ -

فى نهاية روايته « شارل وعبد الرحمن » ، يصف جورجى زيدان المعركة التى نشبت بين جيوش العرب والمسلمين بقيادة عبد الرحمن الغافقى ، وبين جيوش الفرنجة والفرنسة بقيادة شارل ، فيقول تحت عنوان « الحرب » : -

« قف هنيهة قبل الهجوم ، وانظر إلى ذينك الجيشين ، وهما يختلفان جنساً ولغة وديناً ، ويتباينان مطعماً ومشرباً وملبساً ، ويتباعدان خلقاً وأدياً ، اجتمع أحدهما من أقاصى آسيا وأفريقيا ، من أم شتى لا يجمعهم غير الإسلام ، إلى بلاد لم يطئوها من قبل ، وإقليم لم يتعودوا برده ومطره ، وقد رأوا أمامهم رجالاً أدرعهم من الجلود ، وعلى رعوسهم خوذ من الجلود ، وراياتهم مستطيلة عليها شارات النصرانية . وجاء الآخرون من شمال أوروبا وهم قبائل مختلفة ، وقد قضوا زمناً فى القيام بعضهم على بعض » (ص ١٦٤) .

- ٢ -

وهذا الاقتباس يمكن أن يكون مدخلاً لفهم روايات زيدان عن التاريخ الأندلسى ، فهى ليست « روايات تاريخ الإسلام » كما يذكر العنوان الرئيسى الذى يتكرر مع كل رواية ، وهى ليست روايات تعنى بالتفاصيل الصغيرة والدقيقة كما توحى العناوين الفرعية التى تأتى على غلاف كل رواية من تلك الروايات .

هى بالدرجة الأولى روايات ترصد اللقاء والنصراع بين حضارتين مختلفتين ديناً وسلوكاً .

- ٣ -

وقد أصدر زيدان عن التاريخ الأندلسى ثلاث روايات ، هى حسب تاريخ الصدور ، وأيضاً حسب الترتيب التاريخى كالتالى : -

١ - فتح الأندلس أو طارق بن زياد : تتضمن تاريخ أسبانيا قبل الفتح الإسلامى ، ووصف أحوالها ، وفتحها على يد طارق بن زياد ومقتل رودريك ملك القوط .

وقد صدرت في طبعتها الأولى سنة ١٩٠٤ م .

٢ - شارل وعبد الرحمن : « تتضمن فتوح العرب في بلاد فرنسا ، إلى ضفاف نهر » لوار « بجوار » تورس « ، وما كان من تحالف الإفرنج هناك ، وتصديهم بقيادة » شارل مارتل « لصد الفاتحين العرب » .

وقد صدرت في طبعتها الأولى سنة ١٩٠٤ م .

٣ - عبد الرحمن الناصر : « تشتمل على وصف بلاد الأندلس وحضارتها وعادات أهلها ، في زمن الخليفة عبد الرحمن الناصر الأموي (من سنة ٣٠٠ - إلى سنة ٣٥٠ هـ) ، وما بلغت إليه دولته من المنعة والسيادة ، وما بناه من القصور الفخمة ، وكيف كان يحتفل باستقبال وفود ملوك أوروبا بالهدايا ، وما كان من خروج ابنه عبد الله يطلب ولاية العهد لنفسه دون أخيه الحكم » .

وقد صدرت في طبعتها الأولى سنة ١٩٠٩ م .

- ٤ -

وواضح أن هذه الروايات تمثل مراحل تاريخية حرجة ، تلتقي فيها قوتان مختلفتان ، ويدور بينهما صراع شرس من أجل أسباب وغايات مختلفة .

ومن هنا فإن حديثنا عن هذه الروايات ، لن يكون عن التاريخ الأندلسي وحده ، ولا عن التاريخ الأسباني وحده ، وإنما عن هذين التاريخين معاً ، باعتبارهما قوتين تصارع كل منهما الأخرى ، ولم يهدأ الصراع بينهما عند حد انتصار العرب ، أي بداية ما يسمونه بالتاريخ الأندلسي ، بل ظل الصراع مستعراً طيلة ثمانية قرون (٩٢ - ٨٩٨ هـ) هي مدة استيطان العرب في تلك البلاد .

بل في ظني إن هذا الصراع لا يزال مستمراً حتى الآن ، ويتبدى أحياناً في صورة بحث أكاديمي ، أو حركة سياسية ، تخفي وراءها آثاراً خفية من هذا الصراع .

بل يخيل لي إن هذا الصراع ، سواء استمر ثمانية قرون أو تزيد ، هو صفحة من صراع طويل بين حضارة الشرق وحضارة الغرب لاختلاف المنزغ بين الحضارتين ، فالشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان .

ومن هنا فإننا سنتحدث في هذه الدراسة عن محورين متقابلين ومتصارعين ، وظلا

يسملان عملهما فى روايات زيدان ، وهما محور التاريخ الأسباني فى مقابل التاريخ الأندلسى .

ونعنى بالتاريخ :«أسباني القوط والإفرنج وغيرهما ممن ينتمون أو يناصرون الحضارة الأوروبية كمحور أول ، ونعنى بالتاريخ الأندلسى العرب والمسلمين ، كمحور ثان .

- ٥ -

على أنه ينبغى أن نضيف محوراً ثالثاً ، بدونه تصبح الدراسة ناقصة ، تنحرف إلى الناحية التاريخية أو الحضارية ، وتبتعد عن الناحية الأدبية .

إن الصراع بين المحورين المتقابلين لم يصوره زيدان عارياً ، بل قدمه خلال إطار روائى ، حقا إن هذا الإطار يعتمد على أحداث تاريخية ، وأسماء حقيقية ، ولكنه يزخر بها ، ويحورها ، ويضيف إليها ، وينقلها من عصر إلى عصر ، ومن مكان إلى مكان ، ويتحول التاريخ فى النهاية على يديه إلى شئ مختلف ، ينتمى إلى العالم الروائى أكثر مما ينتمى إلى العالم التاريخى .

والأحداث التاريخية ، سواء كانت تتعلق بالمحور الأسباني أو بالمحور الأندلسى ، تتناثر خلال روايات زيدان ، وقد تأتى عرضاً على لسان الشخصيات الرئيسية ، أما الأحداث المختلفة فهى التى تسيطر على مساحة الرواية ، وتكاد تحول الروايات التاريخية عند زيدان ، إلى نوع من الروايات الشائعة التى تدور حول المغامرات والحب .

وكل هذا يضاف على المحور الثالث الذى يهتم بالشكل الفنى ، أهمية من نوع خاص ، فهو من ناحية يحمى الدراسة من أن تتردى فى سردية المعلومات التاريخية أو الحضارية ، وهو من ناحية أخرى يهتم بأحداث مختلفة ، تسيطر على روايات جورجى زيدان .

- ٦ -

بداية وقبل الإيغال فى التفصيلات ، نطرح ملاحظتين مهمتين ، وتنبع هذه الأهمية من أن الملاحظتين معاً يشكلان الرؤية المقترحة لروايات جورجى زيدان .

- ٧ -

هذه الروايات الثلاث تتناول فترة طويلة ، تمتد منذ الفتح العربى على يد طارق بن

زياد (١٩٢ هـ) ، وتنتهى حتى زوال حكم عبد الرحمن الناصر (٣٥٠ هـ) . وهى فترة تمثل مرحلة الازدهار فى التاريخ الأندلسى ، قبل عصر الطوائف ، الذى تميز بالشرذمة والقتال التاريخى ، التى انتهت بزوال الحكم العربى ، وتغيير الاسم من الأندلس إلى أسبانيا .

تلك هى الملاحظة الأولى .

- ٨ -

وهذه الفترة التى غطتها روايات زيدان موزعة بين ثلاث مراحل حرجة :-

المرحلة الأولى تمثل لحظة الإلتقاء بين العرب والأسبان القوط . والمرحلة الثانية تمثل الصراع بين العرب والإفرنج ، أما الثالثة فهى تشير إلى مرحلة تعتبر أشد المراحل ازدهاراً فى التاريخ الأندلسى ، وهى مرحلة حكم عبد الرحمن الناصر ، والتى يعتبرها المؤرخون بداية عصر مستقل ومتميز هو عصر « خلافة قرطبة » ، لا يقل بحال عن عصر « إمارة قرطبة » الذى يبدأ بعبد الرحمن الداخل .

وتلك هى الملاحظة الثانية .

- ٩ -

وتتداخل هاتان الملاحظتان معاً ، فينتجان حالة مثيرة ، صراع بين حضارتين تتزود كل منهما بكل ما تملك من الثقل التاريخى ، وهى فى الوقت نفسه حالة مثيرة للنزعة القومية من الجانب العربى ، وخاصة حينما تكتب أمثال هذه الروايات فى مرحلة تدهور ، كتلك المرحلة الراهنة التى يحاول فيها العرب التثبيت بحالات الازدهار التى يلمسونها فى التاريخ القديم ، لا من أجل العرض التاريخى فحسب ، ولكن من أجل بعث الروح القومية لدى الأجيال المعاصرة ، حتى تستطيع مجابهة الأخطار الخارجية ، أو على الأقل التماسك إزاء الطوفان العارم من التحديات الخارجية .

- ١٠ -

قد يبدو الحديث عن الغرض القومى شيئاً منفراً فى الدراسات العلمية ، خاصة فى دراسة الآداب المقارنة ، التى تعنى بالأشياء التى تقرب بين الشعوب ، ولا تركز على العناصر التى تباعد بين الشعوب .

ولكننا هنا نجد أنفسنا مضطرين إلى إقحام العنصر القومي لتصحيح الميزان ، الذى يبدو أنه قد اختل فى يد جورجى زيدان .

النصر هنا نصر للعرب ، وزيدان عربى أيضا ، فليس عجباً أن يستشعر العزة ويشيد بالعنصر العربى ، خاصة وأن هذا النصر تسنده عقيدة ، ويتحرك داخل إطار خلقى ، يختلف تماما عن نموذج الاستعمار ، الذى عاش زيدان حتى رآه بنفسه .
ليس العجيب أن يكون الأمر كذلك ، ولكن العجب أن يكون غير ذلك .

- ١١ -

والهدف القومى ليس شيئا معيبا أو مرفوضا ، فهو أمر نجده عند كثير من الكتاب العالميين ، من أمثال شيكسبير ووالتر سكوت واسكندر ديماس ، وغيرهم ممن يكتبون الرواية التاريخية ، لا من أجل عرض التاريخ ، أو التماس المتعة فحسب ، ولكن من أجل بعث النخوة القومية .

- ١٢ -

ولعل هذا المنظور القومى هو الذى دفع كثيرا من الروائيين العرب إلى استيحاء التاريخ الأندلسى ، فهو يمثل حالة مثيرة تختلط فيها الظلال ، وتتداخل النوايا ، ويمكن عرض هذه الحالة أمام الأجيال المعاصرة ، بهدف التماسك إزاء الطوفان الخارجى من ناحية ، واستخلاص عبرة التاريخ من الناحية الثانية.

إن تتبع مثل هذا المنظور القومى فى الروايات العربية التى استوحيت تاريخ الأندلس ، يحتاج إلى كتاب مستقل ، ولكن نكتفى بالمقارنة بين رواية « الفارس المثلث » لعلى الجارم ، ورواية « فتح الأندلس » لجورجى زيدان .

الروايتان تتعرضان لفترة واحدة ، ولكن الغرض يختلف ، فزيدان يجعل فتح العرب لأسبانيا ، إنما يعود بالدرجة الأولى إلى يوليان حاكم سبته الذى كان على خلاف مع ملك أسبانيا ، فساعد العرب وسار معهم فى الجيش يدلهم على مواطن الضعف عند الأسبانيين ، ولكن غرض الجارم يختلف عن ذلك تماما ، حتى يخيل للقارئ أنه قد ألف روايته خصيصاً للرد على زيدان .

إن فلورندا تفتخر بصنيع أيها يوليان ، فلولاها كما ترى لما استطاع العرب أن

يفتحوا أسبانيا ، ولكن « الفارس المثلث » يجيبها :-

« وهل كان يوليان مع جيش عمرو بن العاص حينما فتح مصر بأربعة آلاف مقاتل
وهل كان يوليان مع سعد بن أبي وقاص حينما سار لفتح الفرس بسبعة آلاف » .

- ١٣ -

إن الهدف القومي يتوارى عند زيدان ، ليفسح الطريق أمام غمزات وتلميحات ،
تتناقض تماما مع أهداف الرواية التاريخية ، كما نراها عند الكتاب العالميين قد لا يذكر
زيدان ذلك مباشرة ، ولكنها التلميحات التي يلتقطها القارئ وراء السطور ، والتي تدل
في حالة تسترها أكثر مما تدل في حالة سفورها .

ذكرنا أول تلك الدراسة (رقم ١/) ، نصا يتحدث فيه زيدان عن الجيشين
المتقابلين والمختلفين ، وقد يبدو النص كما اقتطعناه سابقا موضوعيا ، يوازن بعدالة
واستقصاء بين هذين الجيشين ، وخلال رؤية كاتب ينتفى عنده الغرض .

ولكن زيدان لم يترك الصورة كما هي ، إذ سرعان ما أضاف إليها الأسطر التالية :-

« فإذا اعتبرت الأسباب التي دعت إلى ذلك القتال ، لما رأيت سببا غير الجشع
الذي خص به الإنسان دون الحيوان ، فإننا لم نسمع بسرب من الحيوان يجتمع لقتال
سرب آخر من نوعه ، وإذا تنازع حيوانان فإنما يتنازعان على لقمة ، يلتمس كل منهما
سد جوعه بها ، فهما معذوران في الخصام . وأما الإنسان فإنه يقتل أخاه على شيء لا
يعبر عنه بغير الوهم ، بل هو لا يقدم على قتله إلا على شبع ، وإنما يطلب وهما يسميه
السيادة أو الشهرة أو المجد ، وكل لا يسد جوعاً ، ولا يروى عطشاً » . (شارل وعبد
الرحمن ص ١٦٤) .

إن هذه الأسطر تحمل في تضاعيفها تحاملا على الجانب العربي رغم الموضوعية
التي يحاول أن يغلف بها أسطره ، فهو يبدو في الظاهر أنه يتحدث حديثاً فلسفياً في
نهاية روايته عن الإنسان والجشع ، ولكن ما وراء الظاهر يحمل شيئا غير ذلك .

فلو أردنا أن نطبق هذا الكلام الفلسفي على الجيشين الملتحمين ، لوجدنا أن هذه
الأسطر إنما تشير من باب التلميح إلى الجانب العربي الإسلامي ، فهو الذي جاء البلاد
فاتحاً ، وزيدان لا يفهم من هذا الفتح سوى جانب الجشع .

وهذا الفهم من زيدان جاء فى نهاية الرواية تلميحاً محكماً للدوافع الرئيسة كما يراها وراء التزوات ، فعبارات السلب والنهب تتكرر داخل الرواية ، وهو نهب لا يبقى على شئ حتى الكنائس والأديرة . والصراع بين العرب ، بعضهم مع بعض لا يكون إلا حول الغنائم وامتلاك الجوارى ، بل إن فشل العرب فى فتح فرنسا والتوغل إلى أوروبا إنما يكون بسبب الغنائم . وأيا كانت الأسباب فهى فى نظره أسباب حيوانية تقوم على الجشع ، أو هى أسباب وهمية تجرى وراء الشهرة والمجد وغير ذلك من زيف كاذب ، لا يسد جوعاً ، ولا يروى عطشاً على حد قوله .

- ١٤ -

ولسنا هنا فى مجال تفسير هذه الظاهرة عند زيدان ، ولا إلى التسلل إلى نفسية الرجل ، فقد أمرنا بالوقوف عند الظاهر ، والله يتولى السرائر .

ولسنا أيضاً مشغولين بالكشف عن تأثير زيدان بالمصادر الاستشراقية والأجنبية ، والتي يصير على أن ينص على الكثير منها فى بداية معظم رواياته بل ويصر على الإحالة إليها فى كثير من الهوامش .

بل أن زيدان يذهب إلى أبعد مما تذهب إليه تلك المصادر الإستشراقية . إن بعضها يشير إلى العوامل التى تجرّ العرب من انتصارهم ، ولكنها لا تستطيع أن تتجاهل جانب الفروسية والشهامة أو تتغافل عن الجانب الحضارى الذى صنعه العرب طيلة هذه القرون الثمانية .

ستانلى لين بو فى كتابه « قصة العرب فى أسبانيا » يشير إلى مغاورة يوليان للعرب ، وإلى وقوف اليهود مع العرب ، ويشير أيضاً إلى الخلاف بين يوليان ولذريق ، أو بين لذريق وغيطشه وغير ذلك من عوامل يراها وراء قصة انتصار العرب فى أسبانيا .

ولكنه لا يقف عند هذا الجانب فحسب ، فهو من ناحية أخرى قد عقد فصلاً كاملاً بعنوان « الأندلسيون » أشاد فيه بحضارة العرب ، التى قامت على التسامح الدينى والتنبل وروح الفروسية ، وغير ذلك من جوانب أدت - كما يقول - إلى تحسن الأوضاع فى عهدهم بطريقة لم يسبقها مثيل .

ولكن زيدان لا يرى إلا صورة النهب والسلب والجشع والحيوانية ، أما جانب الفروسية والعقيدة فهو يتوارى تماماً فى رواياته ليفسح الطريق أمام المغامرات والمؤامرات

وجو الحب وامتلاك الجوارى .

على أى حال لسنا هنا مشغولين بالوقوف كثيرا عند النوايا سحني لا تقع الدراسة فى جدل مثير قد يبعدها عن المنهجية ، ولكننا فقط سوف نتبع المنهج العلمى ، الذى يصف ولا يفسر ، وسوف نجد فى النهاية ، أن هذا المنهج يؤدى إلى خدمة الهدف القومى ، أكثر مما يؤدى الجدل المثير .

- ١٥ -

منذ البداية نكتشف أن زيدان لا ينظر إلى الفتح العربى نظرة استبشار فهو ينهى روايته الأولى « فتح الأندلس » بمشهد جنائزى ، ييكى على الأطلال ويتحسر على حضارة قد ولت لتفسح الطريق أمام حضارة البربر والنزاع حول السبايا والجوارى .

إن النصر هو نصر العرب ، وإن الحضارة العربية هى الحضارة الغالبة والفاتحة ، ومن الطبيعى أن تكون النهاية نهاية استبشار وفرح .

وتحن زيدان يخائف ذلك ، ويقوم النتائج فى النهاية ، ويكشف الأوراق ، فالراهب أوباس وهو أقوى شخصية يظهر الدمع فى عينيه ويقول بصوت جهورى يخاطب يوليان: -

« تدعونى يا يوليان إلى الجلوس فى مكان تحسبه بيتك ، وأنت قد خسرت اليوم هذا البيت ، بعته يا يوليان بأرخص الأثمان ، وأنت تزعم أنك فعلت ذلك انتقاما من رجل ساقه ضعفه إلى مس كرامتك ، فسقت نفسك وأهلك وسائر رجال القوط والأسبان ، إلى ضياع أنفسهم وأموالهم وأعراضهم ، حتى ابتنتك التى ارتكبت من أجلها هذه الخيانة قد ذهبت سبية فى يد رجل لاهو من دينك وأمتك ولغتك^(١) » (ص ١٨١) ويفلسف أوباس هذا النصر فى لغة مشوية بالحسرة والبكاء على الأطلال ويقول: -

« لا تعجب يا ولدى إن للدول آجالا كما للناس ، فإذا جاء أجلها خابت الحيل فى استبقائها ، على أنى كنت أحسب أجل هذه الدولة أطول من ذلك ، فعجله ضعف رأى الملك ، وفساد نيات أهل شوره ، وهكذا أراد الله » .

ويمضى أوباس فى رثائه ، والكل فى وجوم ، ويوليان فى ندم يتمنى أن تبتلعه الأرض .

(١) قصة اغتصاب للزويق ابنة يوليان وردت فى « البيان المغرب » ٧/٢ .

ولم يحتفل أوباس تلك النتيجة ، فذهب إلى الدير ، وهو يردد الأسبان ويقول : -
« إننى سأقضى بقية هذه الحياة فى العبادة والصلاة منقطعاً عن هذا العالم ، فقد
رأيت من شروره ما كفانى ، وهل أتوقع أن أرى بعد هذه الواقعة ، غير ما يزيد أسفى ،
ويضاعف حزنى ، وأنا لا أستطيع العمل بما يدعونى إليه ضميرى ، ويستحثنى عليه
الواجب ، فالأولى بى أن أقضى بقية هذه الحياة فى مكان لا أرى فيه بشراً » .

وهكذا فعل يعقوب ، وهو زعيم اليهود الذى لعب دوراً كبيراً فى انتصار العرب
انتقاماً من ظلم رودريك ، فقد رأى أيضاً أن يأوى إلى بيعته ، وهو يقول : -
« وأنا يهودى جنساً وديناً ، فأحب الرجوع إلى مذهبى ، فأصلى فى كنيسة ،
وأقرأ فى كتابى » (ص ١٩١) .

هذا عن الجانب الأسبانى عشية النصر .

أما الجانب العربى فيصوره زيدان فى خلاف ومبارزة من أجل سبية ، ويشهد الحوار
داخل الخيمة وعلى مسمع من الحاضرين بين طارق وبدر : -
« فقال طارق : قم إلى لأسألك سؤالاً .

فوقف وقال : وما سؤالك ؟ أسأل كل ما تريده ، أطلب ما شئتة إلا سببتى ، فإنها
لى ولا حاجة إلى كثرة الكلام .

قال ذلك وهو يصلح عمامته ، كأنه يستعد للنزال ، فضحك طارق حتى بان
نواجذه » (ص ١٨٤) .

حتى النهاية السعيدة التى يحرص عليها زيدان فى كل رواياته ، لا يجعلها فى
المعسكر العربى كما هو متوقع ، بل يجعلها فى الجانب الأسبانى ، وينهى قصة الحب ،
التى استمرت طيلة الرواية بين ألفونس وفلورندا ، بالزواج فى جو كنسى وخلال
طقوس غريبة : -

« ولما غربت الشمس تهاً ألفونس لعقد أكليله على فلورندا ، فاحتفلوا بذلك على
أبسط الطقوس ، وقلوب الجميع تطفح سروراً لذلك اللقاء ، وجوههم تبتسم ، إلا أوباس
فانه مازال ساكناً كعادته ، لم يتغلب عليه فرح ولا حزن » (١٩٠) .

إن النهاية السعيدة لا ترتبط بالانتصار ولا بأحداث الرواية ، ولكنها نهاية مفتعلة ،

ملیئة بالمفاجآت والغرائب ، وتنقل الفرحة من معسكر إلى معسكر .

- ١٦ -

وجو الأسى والوجوم لا يقتصر على الرواية الأولى ، بل يتعداه أيضا إلى الرواية الثانية « شارل وعبد الرحمن » ، فهي تبدأ فى مشهد جنائزى ، وتنتهى فى حالة انتحار .

الفصل الأول من هذه الرواية تحت عنوان « فتح بوردو » ، وهو يشير بذلك إلى انتصار العرب وتوغلهم فى جنوب فرنسا حتى مدينة بوردو ، وهنا الفرصة مواتية لكى تحقق الرواية التاريخية أهدافها القومية ، كما هو الحال عند معظم الروائيين العالميين ، ولكن لأمر ما يغلف هذا الجو بنبرة أسى ، وفلسفة تشاؤمية ، ويقول : -

« والشمس قد توارت وراء أبنية بوردو ، واختلطت بأطلال تلك القصور ، حتى صارت ظلاماً خيم على الغالب والمغلوب والقاتل والمقتول ، خيم على المسلمين وقد اشتدت عزائمهم بما أوتوه من النصر ، فأشتغلوا باقتسام غنائمهم ، وعلى المغلوبين من أهل بوردو وقد غلبوا على أمرهم ، فقتل رجالهم وسبيت نساؤهم ، ونهبت بيوتهم ومعابدهم ، ولولا اشتغال هانىء بما جاش فى فؤاده من عوامل الغرام والهيام ، وماغشى بصيرته من عواطف الشبية ، لاعتبر بما كسا أفق بوردو من الشفق وقد اشتد احمراره ، حتى ليحسبه الناظر اليه رمزا للدماء التى سكبت فى ذلك اليوم هناك ، ولكنه كان مشغول الخاطر بشئ لا يعرفه غير الذى يعانىة ، وهو الحب » (ص ١٥) .

وتنتهى الرواية ، على غير عادة زيدان ، بمأساة ، فإن مريم وهانىء قد أدركا أنهما لا يستطيعان أن يعيشا حياة الحب والاستقرار ، فعزما على أن ينهيا حياتهما فى مياه نهر لوار : -

« فلما فرغت من قولها ، أشار بعينيها إلى جسمها الغض وقال : -

- أليس غبنا أن تذهب هذه الأعضاء طعاماً لأسماك البحر .

فقطعت كلامه قائلة : -

- ذلك خير لها من أن يفترسها وحوش البر ، الذين يسمون أنفسهم بنى الإنسان ، عجل يا هانىء قبل أن يغلب علينا حب البقاء .

فمد يديه ومدت يديها ، وتخاصرا من جانب ، وتماسكا من الجانب الآخر ،

ومشياً على الرمل حتى غرقت أقدامهما في الماء ، (ص ١٧٥) .

تبدأ الرواية بجو من الوجوم ، وتنتهى فى حالة انتحار ، وبين البداية والنهاية يضعف الحب وسط معارك لا يفهم لها زيدان معنى .

- ١٧ -

والأمر يبدو كذلك فى الرواية الثالثة ولكن بطريقة مختلفة ، فإن زيدان لا يستطيع أن يتجاهل عصر عبد الرحمن الناصر ، فهو عصر الانتصار فى كل شئ ، وقد شهد للناصر الأوربيون أنفسهم فى عصره ، الذين كانوا يفدون إلى بلاطه محملين بالهدايا ، ويتقربون إليه عن طريق الوفود والرسائل .

لم يستطيع زيدان أن يتجاهل عصر الناصر ، وقد وصفه فى العنوان الفرعى للرواية بأنه عصر السيادة والمنعة .

ولكن هذه السيادة والمنعة ، التى يمكن أن ترمز إلى ازدهار الجانب الأندلسى ، كانت مغيبة بطريقة ما .

حقاً إن الجانب الأيبانى أيضاً ، ممثلاً فى ملوكه وقواده ، غير متواجد فى هذه الرواية ، لسبب واحد وهو أنه لم يكن له وجود مؤثر فى عصر الناصر على أرض الواقع . ولكن هذا الجانب فى رواية زيدان كان له وجود من نوع آخر .

- ١٨ -

يذكر زيدان فى العنوان الفرعى للرواية بأنها تصوير للحضارة الأندلسية فى عصر الناصر ، وينتهى القارئ من القراءة فلا يحس بتصوير للحضارة الأندلسية ، ولا بوجود فعلى لشخصية الناصر .

الجانب الذى ركز عليه زيدان فى حضارة الناصر ، هو جانب الترف والغناء والجلوس من أجل المنادمة وقول الشعر .

وقد أسرف المؤلف فى تصوير هذا الجانب على حساب الجوانب الأخرى ، ولم يكتف بنشر تفاصيل هذا الجانب خلال أحداث الرواية ، بل خصص فصولاً كاملة لإبراز هذا الجانب ، إن ثلاثة فصول تتوالى تحت عناوين : المجلس - العباسيون - والغناء - الأمويون - ولا غرض لها سوى تصوير مجالس الترف والغناء وإنشاد الشعر ،

وكان القارئ يطالع صفحات من كتاب الأغاني .

وقد صور زيدان فن المعمار فى المدن والشوارع والأحياء والقصور التى أنشأها الناصر ، وتوسع المؤلف كثيرا فى تفصيلات هذه الصورة ، فتحت عنوان « قرطبة وعبد الرحمن الناصر » قدم لنا صورة شاملة لقرطبة فى مبانيها وقصورها ومغانيها ، وتحت عنوان « قصر الزهراء » قدم لنا صورة لهذا القصر الفخم ، وامتدت من ص ١٤٥ وحتى ص ١٥٧ .

وهو يركز فى تصويره لفن المعمار على أمرين :-

١ - وجود الذهب والفضة ٢ - إقامة التماثيل والتصاوير .

ولا شك أن الذهب والفضة وإقامة التماثيل ، كانت موجودة فى الحضارة الأندلسية ، وخاصة فى العصر الأموى ، كما تشهد بذلك الآثار الباقية حتى اليوم .

ولكن زيدان يكرر ذلك بصورة ملحة ولافتة للنظر (انظر مثلا الصفحات ٤٥ ، ٧٣ ، ١٤٥ ، ١٥٧) ، وهو أيضا يجعل ذلك من أسباب النقمة ، التى دفعت الخارجين إلى التمرد عليه ، لأنه يسرف فى استخدام الذهب والفضة ، وهى أشياء قد نهى الله عنها « انظر ص ١٧٨ ، ١٧٩ » .

ولعل زيدان يلفت النظر بمثل هذه التفصيلات التى يكررها دون هوادة إلى أن الحضارة الأندلسية ، ممثلة فى أزهى عصورها ، إنما قامت على أسس غير إسلامية ، وتقليدا لمظاهر أجنبية .

- ١٩ -

ويبدو الناصر فى رواية زيدان غارقا فى جو الترف ، متفرغا له دون شئون الحياة الأخرى ، وقد ألقى بقيادته إلى جاريته « الزهراء » التى أصبحت هى الأمرة الناهية ، فى شئون القصر والمملكة .

يصور ذلك جوهر . وقد أدرك تأثير الزهراء على الناصر ولو بمجرد نحنحة أو إشارة فيقول لسعيد :-

« إذا طلبت ذلك اليه أذعن لها ، فهو طوع وإرادتها ، ألم تر مبلغ تأثير تلك النحنحة فيه وهو فى إبان طربه » (ص ١٩٤) .

وهنا نصل إلى التواجد الأسباني في رواية زيدان ، من خلال مناصر الجوارى ، اللاتى كن يشتركن الأمور وراء ستار ، إنه عالم خفى يضرب بأبوابه إلى عناصر أسبانية فى الغالب ، ولكن هذا العالم الخفى قد استبد بالأمرء والخلفاء ، لدرجة أن نحنة واحدة تطلقها الزهراء وراء ستار ، تجعل الخليفة الناصر يرجع عن عزمه ، إن صورة الخلفاء والأمرء تبدو مسيرة بإرادة هؤلاء الجوارى ، وإن النزاع بينهم يدور فى الغالب حول جارية ، كل يريدها لنفسه ، ويكيد بسببها من أبيه أو ابنه أو أخيه .

يضرب الناصر الأرض برجله ، ويقول عن ابنه عبد الله :-

« كأن عبد الله ينتقم منى ، لأننى حبست عابدة عنه ؟ إلى هذا الحد بلغت جسارته أن يعتدى على جاريتى الزهراء نفسها » (ص ٢٦١) .

ويغضب عبد الله ، ويحاول من أجل جاريتته أن ينتقم من أبيه الناصر ، ومن أخيه الحكم ، ويقول :-

« كيف لا أنتقم وقد عاملونى معاملة العبد المملوك ؟ لم يكف أنهم سلبونى ولاية العهد ، حتى أصبحوا يسلبوننى أسباب راحتى ، هذه جاريتى أتنتى واستلطفتها ، وطلبها أختى منى فأعتذرت له ، فشكائى إلى أبى فبعث يطلبها ليسراها فأرسلتها ، فحبسها عنده لنفسه » (ص ٢٦٥) .

وتتوارد أمثال هذه العبارات خلال الرواية ، ويبدو القادة والأمرء والخلفاء فى صورة طفل يفحص الأرض برجله ويصيح من أجل لعبته ، أو فى صورة مراقب قد أسلم نفسه لقيادة غيره .

لقد ذكر زيدان فى العنوان الفرعى ، ان هذه الرواية تتعرض للصراع بين عبد الله وأخيه الحكم على ولاية العهد ، ولكن الصراع داخل الرواية يتفرغ من كل محتوى ليدور حول الجوارى ، وكأن قدم امرأة هو خير من العرش ومن فوقه .

- ٢٠ -

وهنا نشير إلى حقيقة نستخلصها من ثبت أبطال الرواية كما أورده زيدان ، فنظرة يسيرة على هذا الثبت تدل على أن الشخصيات المختلفة أكثر من الشخصيات الحقيقية ، إن أسماء مثل سعيد والزهراء وياسر وساهر وعابدة وسالم ، هى أكثر كميا من الناصر والحكم وابن عبد الله .

والأسماء التاريخية قد جردها المؤلف من أدوارها الحقيقية ، وغرغها من كل محتوى جاد ، لتصبح دمية فى يد الآخرين .

أما الأسماء المختلفة فهى التى تمثل فى حقيقة أمرها دور البطولة ، فليس البطل الحقيقى هو عبد الرحمن الناصر كما يوحى العنوان ، بل إن البطل الحقيقى هو سعيد ، الذى كان يقوم بأدوار غامضة ، ولكنها مؤثرة على مسيرة القصة ، وعلى مصائر الشخصيات ، لدرجة أن الناصر ، وهو عدوه اللدود قد تأسف على انتحاره فى نهاية القصة ، وود لو بقى فقد كان يدخره لدور أكبر .

- ٢١ -

يخيل لى أن الغرض الرئيس فى رواية « عبد الرحمن الناصر » هو الانتقاص من شخصية هذا الرجل ، ومن ثم التهوين من شأن الجانب الأندلسى ممثلاً فى أزهى عصوره :

إن زيدان لم يكتف بتصوير الناصر لاهياً عابثاً ، بل عمد إلى إنجازاته وأدائها فى كلمة ألقاها سعيد أمامه ، وهو يغادر الدنيا .

فتحت عنوان « الجسارة » يتقدم سعيد فى خطو مهيب ، وفى تصوير يرفعه إلى مصاف الحكماء ، ويخاطب الناصر فى ثقة وبطولة ، ويقول :-

« وأستأذن الإمام الناصر بكلمة أقولها وأنا فى آخر يوم من أيام حياتى ، إن المنصب الذى يشغله أمير المؤمنين ، إنما ساقته إليه المقادير وهو غير مخير ، ولو وجد فيه سواه لبلغ مثله ، لا تغضب يا سيدى ، لو لم تولد من بيت الخلافة وينصرك الناس على قتل الناس لم تبلغ هذا المقام ، فأنت وصلت إليه على جسر من الجماجم فوق بحر من الدم ، وأى فيخر فى ذلك ، فلما رفعوا مقامك وبأيعوك وجعلوك خليفة ، بنيت القصور ، وأكثرت من الجوارى والخصيان ، وأمرت الناس أن يعظموك وقد فعلوا وهم يحسبون أن لك فضلاً عليهم ، والفضل لهم فى صيانة دولتك والدفاع عن حياتك » (ص ٣٣٤) .

ومن هنا نجد المؤلف يركز على عناصر الهدم أكثر من عوامل البناء ، ويجلب جفائحات كثيرة ناقمة ، لاجتذالها هدفاً واضحاً سوى الغيرة والحسد ومحاولة هدم هذا الخليفة ، يتجاهل المؤلف دور الناصر فى تشجيع العلماء وبعث الحضارة الأندلسية ،

ليحيل الرواية إلى مؤامرات وكيد وجماعات تعمل فى الظلام .
إن المؤلف لم تلفته عوامل البناء ، ولكنه تنبه إلى عناصر الهدم ، وضخمها ،
وجعل الرواية تدور حولها .

وقد أدرك الناصر نفسه ذلك ، وقال فى نهاية الرواية يخاطب هؤلاء الخارجين : -
« ولكننى لست أفهم ما يحمل هؤلاء على الخروج ، وكان الإسلام على وشك
السقوط فأنهضته ، وكانت الدولة مبعثرة فجمعت شتاتها وقهرت أعداءها ، ألم أرفع
شأن الإسلام بعد أن كادت هيئته تذهب بما أتاه أصحاب بغداد من أسباب الضعف ؟ ،
فأتانى ملوك النصارى يتزلفون ويتقربون . وهادئى أكبر ملوك النصرانية وخطبوا مودتى ،
أليس فى ذلك عز للإسلام والمسلمين ؟ من استطاع ذلك من الخلفاء قبلى ، وأنتم مع
ذلك تتآمرون وتتواطأون » (ص ٣٣٠) .

- ٢٢ -

وفى نهاية المطاف ، فإن نظرة زيدان نحو الفتح العربى للأندلس ، تخلو من
الحس القومى .

بل ربما كان الأمر على العكس من ذلك تماما ، فزيدان يضيف على هذا الفتح
جواً من الوجوم والأسى ، ويصوره فى مشهد جنائزى يبكى على الأطلال .

حتى رواية الناصر لم تشذ عن ذلك ، فإن الحضارة الأندلسية التى بلغت أوجها فى
عصر هذا الخليفة ، قد فرغها المؤلف من كل محتوى جاد . فلم يظهر على السطح
سوى حياة الترف والاستسلام للجوارى وسوى صورة الجماعات الناقمة ، التى تعمل
على الهدم ، وتضيق بعناصر البناء .

- ٢٣ -

وقد ألفت هذه النظرة بظلال كثيفة على كثير من الظواهر ، التى وقف فيها
المؤلف لحساب محور الأسبان ، على حساب محور الأندلس .
وسوف نرصد فيما يلى بعضاً من هذه الظواهر .

جورجى زيدان له كتاب تحت عنوان « تاريخ التمدن الإسلامى » مشغول فيه بتتبع مظاهر المجتمع الحضارية ، وتأتى رواياته عن الأندلس تحت عنوان عام هو « روايات تاريخ الإسلام » ، وتاريخ الإسلام فى الأندلس امتد لما يزيد عن ثمانية قرون ، قدم فيه العرب نموذجاً حضارياً ، انعكس على كثير من ظواهر المجتمع السلوكية والدينية والفكرية .

فمن المتوقع بعد ذلك كله ، أن يعنى زيدان فى رواياته عن الأندلس ، بتتبع التاريخ الإسلامى العربى ، أو باختصار التاريخ الأندلسى ، وأن يرصد مظاهر الحضارة العربية ، التى تغلغلت فى صميم المجتمع الأسباني ، وحولته من حال إلى حال .

ولكن الأمر كان غير ذلك ، فرواياته مشغولة بتقديم تاريخ أسبانيا وفرنسا ، أكثر مما هى مشغولة بتقديم التاريخ العربى الإسلامى .

فتاريخ أسبانيا يفرض نفسه بوضوح فى الرواية الأولى عن فتح الأندلس ويطالع القارئ الكثير من ظواهر الحضارة الأسبانية ، ممثلة فى نظام الطبقات (ص ٣٨) . والمسيحية (ص ٣٥ و ٥٠ و ٦٩ و ٧٠ و ١١٥) ، واليهودية (ص ٨٣ - حتى ٨٩ وحتى ٩٧ و ١٥٩ و ١٦١ و ١٧١ و ١٧٤) ، والنزاع بين اليهودية والمسيحية (ص ١٦٠) ، والخلاف بين رودريك وغيطشه الذى ينبث فى معظم الصفحات ، والزى (ص ١١) والجند (ص ٧٩) . والأنهار (ص ٨٠) . والفلاحون (ص ٨٤ - ١٦٩) . وغير ذلك .

أما الحديث عن التاريخ العربى فهو يبدو منكمشاً إزاء الحديث عن التاريخ الأسباني ، وغالباً ما يأتى على لسان شخصية أجنبية ، إن الرواية تبدأ منذ ص ٩٧ تشير إلى الفتح العربى وعلى لسان سليمان اليهودى (الرواية كلها تبلغ ١٩١ صفحة) .

والحديث عن طارق بن زياد ، التى تحمل الرواية اسمه ، لا يأتى إلا منذ صفحة ١٦٥ وخلال صفحتين ، بينما الحديث عن رودريك يمتد فى ثنايا الرواية من أولها إلى آخرها ، بل إن المؤلف يحيط موته بمجد قومى ، فكتب التاريخ تقف صامته إزاء اختفائه^(١) ، ولكن زيدان يضيف على موته هالة من البطولة ، فيذكر أنه همز جواده نحو النهر وماتا معاً غرقاً فى مياهه « ويقال إنه فعل ذلك عمداً وفضل الموت غرقاً على أن يقتله أحد من أعدائه » (ص ١٧٩) .

(١) « فقالوا إنه عرق وقالوا إنه تهل والله أعلم » البيان المغرب ٧ / ٢ .

وتاريخ فرنسا يفرض نفسه في روايتنا الثانية عن شارل، ويبدو أن الحسن . مثلاً في الحديث عن الفالبيين والإفرنج والروم . (انظر صفحات ٧ و ٢٠ و ٢١ و ٢٣ و ٩٨ و) .

- ٢٥ -

ومنذ الرواية الأولى يقحم زيدان القارئ في الطبيعة الإسبانية ، ويسرف في وصف مظاهر الطبيعة المختلفة ، كالأنهار ، والأشجار ، والمياه .

وهو يقدم وصفه في صورة تبدو فيها الطبيعة شامخة قوية ، يقول في الفصل الأول وفي الرواية الأولى :-

« وطليلة واقعة على أكمة ، يحيط بها نهر التاج من الشرق والغرب والجنوب بما يشبه حدوة الفرس ، ووراء جبال متسلسلة تحجب الأفق عن أهل المدينة ، وفيها مغارس الزيتون وكروم العنب وغابات السنديان والصنوبر ، وفي منتصف المدينة الكنيسة الكبرى ، التي جعلها المسلمون بعد الفتح مسجداً ، وهي من الفخامة والمناعة على جانب عظيم ، وكأن الناظر إذا ألقى نظره على أبنية طليطلة من شاهر ، تبين فيها من ضروب الأبنية مزيجاً من الطرز الرومانية والقوطية ، وحول المدينة من الشمال ووراء النهر من الجهات الأخرى ، مغارس الفاكهة والأثمار وسائر أصناف الأشجار » (ص ٥) .

وأمثال هذا الوصف يتكرر في معظم رواياته (انظر فتح الأندلس ص ٩ و ٥١ و ٦٩ و ٨٤ و ١٠٨ و ١١٠ و ٣٣٢) ، وتبدو الطبيعة هي البطل الحقيقي ، الذي يضم الإنسان العربي ، فيبدو خلال هذه الطبيعة الشامخة صغيراً غافلاً عما حوله مشغولاً بالنزاع حول السلطة ، أو حول الغنائم والجواري .

- ٢٦ -

تركز الروايات التاريخية عادة على بحث المجد القومي ، وخاصة في فترات الضعف التي تحتاج فيها الأمة إلى جهود أبنائها المخلصين ، للتذكير بصفحات المجد بغية التماسك والاستمرار .

وكانت الفرصة مواتية لجورجي زيدان ، ككاتب عربي يؤدي رسالته في فترة المد الاستعماري الذي يحاول طمس هوية الأمة ، وذلك من خلال التاريخ الأندلسي الذي يذكر بالانتصارات القومية .

ولكن الأمر كان على عكس ذلك تماماً ، فزيدان أخذ يشهد بالآتمية القوطية فى روايته الأولى عن فتح الأندلس ، وبالقومية العالية فى روايته الثانية عن شارل وعبد الرحمن .

فمثلاً روايته « فتح الأندلس » تبدو انتصاراً للقوطية ، فالعرب لم يفتحوا الأندلس إلا بمعاونة يوليان واليهود ، وغيرهم ممن يحقدون على رودريك الذى اغتصب الملك من غيطشة ^(١) ، وهو أول من أحس بالخطر من ملوك القوط ، وأول من سعى فى إنقاذ حكومته من نفوذ روما ، على حد تعبير الأب أوباس .

والأب أوباس إنما أشار إلى ذلك وهو يخاطب أحد أبناء غيطشه ، ويحثه على مواصلة مجد آبائه ، ويشرح له بإفاضة ومباشرة معالم القومية القوطية ، المتمثلة فى الدين واللغة وروابط أخرى .

تكون النبرة كذلك عالية ومباشرة حين يتعلق الأمر بالقوط أو الغال ، ولكن حينما يأتى زيدان إلى الرواية الثالثة عن عبد الرحمن الناصر ، فإن المجد القومى يضيع بين دهاليز القصر ، وحديث السحر والتنجيم .

- ٢٧ -

إن الأب أوباس صاحب الدفاع المتحمس عن القومية القوطية ، هو أقوى شخصيات الرواية ، ويكاد من خلال شخصيته المسيطرة ، والتي ظلت ثابتة على المبدأ ، أن يكون هو البطل الحقيقى ، فليس البطل هو طارق بن زياد الذى تحمل الرواية اسمه ، ولكن البطل هو أوباس الذى يصوره المؤلف مهيباً ، عتيداً ، لا يستجيب للصغائر ، ولا يضعف أمام الكوارث : « إن الطبيعة لا تستطيع قهره ، وهى لا تستطيع قهر العاقل إذا استنل عواطفه وأخضعها لعقله ، فإنه لا يرى فى حوادث الطبيعة ما يدعو إلى الحزن أو إلى الفرح ، والحياة بجملتها فى نظرة ، نسمة من نسمات الوجود فما قولك بأعراضها » كما تصفه الرواية فى نهاية حوادثها التى سارت على غير مايرجو أوباس ، وانتهت بانتصار العرب وفتح الأندلس .

وهذا ينطبق على الراويين الآخرين فالشخصيات القومية التى تمثل دور البطولة ، ليست هى الشخصيات التاريخية التى تحمل الرواية اسمها ، فبطل رواية « شارل وعبد

(١) قصة اغتصاب لهرىق الملك من أولاد غيطشة وردت فى « نفع الطيب » ٢ / ٢٤٨ .

الرحمن » ليس هو عبد الرحمن الغافقي البطل التاريخي الشهير ، لكن هو هاني ومريم وهما شخصيتان مختلفتان ، والبطل الحقيقي في رواية « عبد الرحمن الناصر » ليس هو الناصر الذي تحمل الرواية اسمه ، ولكن هو سعيد الذي يعمل بذكاء ومكر على هدم الناصر .

- ٢٨ -

وانطلاقاً من هذا التقديس لشخصيات المحور الأسباني ، تبدو صورة رجل الدين المسيحي هنا مهابة ، محبوبة ، يقدمها الجميع .

ولوقمنا بحصر ذلك لاحتجنا إلى صفحات كثيرة ، لأن شخصية رجل الدين في هالته المقدسة ، منبثه في صفحات كثيرة في كل رواياته عن تاريخ الأندلس ، وينبثق أحدهم في وقت الأزمات فيبدو كالمخلص ، وتبدو عملية الاعتراف أمامه عملية تطهير ، يخرج بعدها الإنسان وكأنه قد ولد من جديد ، نقياً طاهراً ، قد استمد طاقة كبيرة على مواجهة الصعاب .

قد أشرنا في الفقرة السابقة إلى شخصية أوباس الذي يبدو أقوى شخصية في رواية « فتح الأندلس » ونشير هنا إلى شخصية الأب سرجيوس الذي يعتبر الشخصية الثانية بعد أوباس ، ورئيس الدير الذي لجأت إليه فلورنسا فراراً من بطش رودريك ، فوجدت عنده الحماية والرعاية معاً .

يقدمه زيدان في صورته الحسية فيقول « حسن الطلعة ، صحيح الجسم ، نير البصيرة ، وكان كثير المطالعة والبحث ، فصيح اللسان » فتح الأندلس ص ١٢٢ ، ويقدمه في صورته الخلقية فيقول « أما رئيس دير الجبل فقد كان على الضد من ذلك ، بالنظر لما فطر عليه من اللطف والدعة وكرم الخلق ، بدليل أنه لما سئل عن مجيء أولئك الضيوف تبرع بأن يذهب إليهم هو بنفسه مجاملة وتلطفاً » (ص ١٢٣) .

والأب سرجيوس متعاون مع الأب أوباس ، لا يبدو بينهما التحاسد ولا التباغض ، وهما يعملان معاً من أجل القوطية القرطبية ، ومن أجل أسرة غيطشة لكي تعود إلى الحكم ، وتقضي على النفوذ الروماني ، وحين علم سرجيوس بأن رودريك قد سجن أوباس ، صاح قائلاً :-

« ساقوه إلى السجن ! أمثل أوباس يسجن ؟ قبح الله الجهل ! كيف تجرأوا على

مس يده لغير التقبيل ، وكيف خاطبوه بغير الاحترام والتبجيل ؟ » (ص ١٢٥) .

وتأتى صورة رجل الدين المسيحى عند زيدان فى إطار كلى ، تبدو فيه المسيحية هى المسيطرة فى شتى مظاهرها ، ومن خلال أوصاف الكنائس والأديرة والطقوس الدينية ومظاهر احترام رجل الدين ، وصور المسيح المثبتة على الجدران ، والتسى يعلق عليها المؤلف باحترام وحب .

وهذا الإطار المسيحى متكرر فى رواياته وخلال فصوله وصفحاته ، ويكفى أن نشير من باب الاستدلال إلى الصفحات ٣٥ و ٥٠ و ٦٩ و ٧٠ و ١١٥ من رواية فتح الأندلس . وإلى الصفحات ٣٢ و ٤٣ و ٨٠ و ٨٨ و ٩١ و ٩٢ و ١١٠ و ١١٤ و ١١٥ و ١١٦ و ١٢٤ و ١٢٨ من رواية « شارل وعبد الرحمن » .

- ٢٩ -

إن صورة رجل الدين المسيحى ، تبدو مهابة ، محبوبة ، يقدسها الجميع ويقبلون يده ، متواضعا ، لا يجرى وراء البهرج الزائف ، ولا تغريه السلطة ولا الأموال ، ليس جشعا ، متكالبا على الأطعمة ، متماسكا ، صاحب قضية يخلص الناس من ضعفهم ، ويظهرهم من صغائرهم .

وإن العلاقة بين رجال الدين المسيحى تبدو نظيفة راقية ، هى صورة مكبرة للعلاقة بين الأب أوباس والأب سرجيوس ، كل يعرف قدر الآخر بلا تحاسد ولا تباغص .

حتى إذا جاء زيدان إلى صورة عالم الدين المسلم ، فإنه يقدمه فى إطار مختلف ، هذا إن فعل واهتم ، لأنه فى الغالب لا يهتم بتقديم صورة عالم الدين المسلم ، ولا يميل إلى تصوير البيئة الدينية عند المسلمين ، فلا حديث عن المساجد ، ولا ذكر للآذان والصلوات والأدعية ، ولا إشارة إلى العقيدة الدينية التى هى وراء الفتح الإسلامى .

والحالة النادرة التى قدم فيها صورة عالم الدين المسلم ، كانت فى رواية « عبد الرحمن الناصر » ممثلة فى شخصية « ابن عبد البر » ^(١) . وهى شخصية منفرة ساذجة ، جاهلة ، غبية ، تحقد على زملائها وتكيد لهم ، ويعقد المؤلف فصلا تحت عنوان « الفقيه فى طريقه » (ص ٦٧) ، وهو عنوان ساخر ، يقدم الفقيه فى صورة هزلية .

(١) انظر الصفحات ١١ و ٦٣ و ٦٥ و ٦٧ و ٧٠ .

وتقع هذه الشخصية تحت سيطرة سعيد ، الذى يتسمه الرأب . راسبوتين فى عهد قياصرة الروس .

وإذا كان راسبوتين قد اثبتق فى عصر انحطاط القياصرة ، فإن صورة سعيد وصورة ابن عبد البر ، أراد أن يصور زيدان من خلالهما ضعف بلاط الخلفاء فى عصر عبد الرحمن الناصر ، وسيطرة سعيد على هذا البلاط من خلال حديث السحر والتنجيم ، الذى يتكرر داخل الرواية ^(١) ، بل إن المؤلف يعقد فصلاً كاملاً تحت عنوان «التنجيم» (ص ١٦١) ، وفصلاً آخر تحت عنوان «السحر والتنجيم» (ص ٣٨) ، يتحدث فيه عن قدرة سعيد على استغلال السحر والتنجيم للتأثير على رجال القصر وعلى رأسهم الخليفة نفسه .

وإذا كان راسبوتين قد اثبتق فى فترة انحطاط القياصرة ، فإن جورجى زيدان أراد أن يستحضر تلك الحالة ، وهو يقدم شخصية مماثلة وهى شخصية سعيد ، وهو بذلك يخالف التاريخ الذى يتحدث عن فترة ازدهار فى عهد الخليفة الناصر ، ولكنها الرغبة الدفينة التى تعبر عن نفسها بين السطور ، وتتطلع إلى التنبؤ بمصير هذا الخليفة ومصير دولته ، حتى لو خالفت التاريخ .

- ٣٠ -

ولعل هذه الصورة لعالم الدين المسلم ، التى قدمها جورجى زيدان فى فترة مبكرة تعود إلى سنة ١٩٠٩ ، هى مصدر صورة عالم الدين فى الروايات العربية ، عند هيكل وطه حسين وتوفيق الحكيم ، وغيرهم كثيرون ممن وقعوا تحت تأثير نموذج ابن عبد البر ، ولم يتصفحوا مواقف العلماء ، قديماً وحديثاً وعلى مدى التاريخ ، ممن قاوموا السلطة والدخيل والأجنبي والظلم ، ودعوا إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، ولم يرهبهم سيف ولا سجن ، ولم يفرهم ذهب ولا فضة .

- ٣١ -

على غلاف رواية «شارل وعبد الرحمن» ، صورة لفتاة تستبد بمعظم مساحة الغلاف ، ذات ملامح إفريقية ، تقف شامخة رافعة الرأس ، منتصبية الأنف ، وتنظر إلى بعيد ، إلى الأفق الواسع العريض .

(١) انظر الصفحات : ٢٧٠ و ٢٧١ و ٢٨٨ .

وراء الفتاة ، وفى ركن جانبي ، وفى مساحة ضيقة ، وقف فارس عربى ، متجههم الملامح ، منفرج الشفتين ، كثيف الشعر ، ويرمق الفتاة بنظرة كلها اشتها .

ومثل هذا النوع من الصور يتكرر ، بطريقة أو بأخرى ، على أغلفة معظم روايات جورجى زيدان ، ولنا أن نستثنى من ذلك القليل من الروايات ، وخاصة تلك الروايات التى تحمل أسماء أعلام شهيرة مثل : -

صلاح الدين الأيوبي ، وأحمد بن طولون ، وعبد الرحمن الناصر .

قد تختلف هذه الأغلفة فى التفصيلات ، ولكنها تتفق على معنى واحد ، صورة امرأة جميلة وذات ملامح إفريقية ، مع رجل ذى ملامح عربية والرجل لاهم له فى الدنيا سوى النظر إلى تلك المرأة .

ولم يكن الفنان عابثا فى ذلك ، ولكنه لخص جوهر روايات زيدان فى لقطة فنية مكثفة ، توحى بالكثير من الدلالات .

وهنا نصل إلى المحور الثالث فى روايات زيدان المتمثل فى الشكل الفنى ، وهو أخطر المحاور جميعها ، لأنه يلعب دوراً كبيراً فى تغريب التاريخ العربى .

إن التاريخ يتوه فى روايات زيدان ، والبطل يفقد دوره التاريخى الذى خلد اسمه ، ليغرق فى مغامرات نسائية .

وهنا يمكن بسهولة إخراج هذه الروايات من دائرة الروايات التاريخية ، فالتاريخ فيها قليل ، ويأتى سردا على لسان بعض الشخصيات ، وكأنه بطاقة ملصقة لمجرد الزخرفة الخارجية ، أو بغرض اكساب الرواية قدراً من الجدية والاحترام ، يخفف من جو المغامرات الذى يسيطر على الرواية ، والذى ترمز له بوضوح صورة الغلاف فى رواية « شارل وعبد الرحمن » .

- ٣٢ -

ونستطيع أيضاً وبسهولة ، أن ندرج روايات جورجى زيدان فى الروايات الرومانتيكية ، التى شاعت فى أوروبا قبل المرحلة الواقعية ، وبسبب ظهور طبقة من أنصاف المتعلمين ، أقبلوا على القراءة ، لابتحاشا عن الحرية ، ولا حبا فى التاريخ ، ولكن رغبة فى التسلية ، فى وقت قلت فيه أجهزة التسلية من إذاعة وتلفزيون

وغيرهما من الوسائل الإعلامية .

وهذا الشكل قد وصفه النقاد بأوصاف تقلل من قيمته ، فهو شكل مبتذل ، رخيص ، هابط ، شعبي ، وغير ذلك من صفات تخرج هذا الشكل من الدائرة الحقيقية لفن الرواية .

فهو ذو مضمون مبالغ فيه لا يقترب من الواقع ، ولكنه يحلق إلى أجواء أخرى ، تقوم بدور التخدير ، أكثر مما تقوم بدور التنبيه .

وقد انعكس هذا المضمون على مظهر الرواية ، فأصبحت أقرب إلى جو الملاحم القديمة ، فالشخصيات نمطية ، ترمز إلى فكرة الصراع بين الخير والشر ، وتأتي النهاية تدعيماً لفكرة انتصار الخير على الشر ، والعواطف مرتفعة ميلودرامية ، والأحداث تفتقد الترابط المنطقي ، وتتسم بالمفاجآت والمبالغات .

وقد انتقل هذا الشكل إلى مصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الميلاديين ، ممثلاً في تلك الأكذاس الهائلة من الترجمة الرخيصة ، ومغامرات اللص الظريف ، وأرسين لوبين ، وشرلوك هولمز .

ومن خلال سلاسل تحمل عناوين للتسلية ، مثل مسامرات الجيب .

وانتشرت هذه الروايات بين أنصاف المتعلمين ، وقامت مقام السير الشعبية ، التي كانت تؤدي في المقاهي ، وعلى أنغام الزبابة .

- ٣٣ -

وتأتى روايات زيدان في حينها ، لتخاطب هذا الجمهور وتكتسب حبه ومن هنا طغت عليها عقلية الجماهير ، وأصبح التاريخ فيها مسيراً لخدمة هذه العقلية .

وهنا يمكن أن نضيف سبباً آخر من أسباب انتشار روايات زيدان ، - فإذا كنا من قبل نحدثنا عن طبيعة مرحلة تاريخية انتصر فيها النموذج الأوروبي ، وذكرنا أن زيدان استغل هذه الطبيعة ، فعبر عن لحظته التاريخية ، فأقبل عليه القراء المتشبعون بهذا النموذج الأوروبي - إذا كنا قد ذكرنا ذلك من قبل ، فإننا نضيف الآن سبباً آخر من أسباب انتشار روايات زيدان ، وهو أنه أراد أن يكتسب جمهور السيرة الشعبية ، ممثلاً في طبقة من أنصاف المتعلمين ، الذين بدءوا يظهرون في مصر ، نتيجة انتشار التعليم الأولى ومجانيته .

بل فى ظنى أن روايات زيدان أكثر هبوطا من السير الشعبية ، فالسير الشعبية تركز على تقاليد الشهامة والأخلاق العربية ، ولا تكون قصص الحب فيها هى محور الارتكاز ، بل تأتى فى حجمها الحقيقى ، لتمنح السيرة شيئا من التشويق والصراع .

ونوعية قصص الحب فى السير الشعبية ، تختلف عن نوعيتها فى روايات زيدان ، فقصص الحب فى السير الشعبية تلائم جو الفروسية العربية ، وتأتى لإظهار أبعاد نفسية الفارس العربى ، الذى يبدو قويا فى ميدان القتال ، رقيقا فى ميدان العواطف ، وتحرص على تقاليد الفروسية ، فلا يخطف رجل امرأة غيره ، ولا يتأمر ، وتظهر شهامة الفارس فى مواطن كثيرة ، وخاصة تلك المواقف التى يسارع فيها إلى إنقاذ المرأة من برائن الشر ، أو إلى نجدة فارس عاشق ، يقع فى أزمة ، فيكون هو المخلص .

ولكن الحب عند زيدان يتخذ نوعية أخرى ، ويأتى فى جو من المؤامرات والخداع ، وعنصر الغيرة والحقد ، والاستيلاء على المرأة ولو عنوة ودون مراعاة لمشاعرها الإنسانية ، واستغلال أنوثه المرأة من أجل أغراض تتعلق بالسلطة أو المال . هذا فضلا عن الغمزات الموجهة إلى الأبطال التاريخيين ، فقد فقدوا طابع الفروسية ، وأصبح همهم معلقا فى نظرة إلى المرأة ، شبيهة بتلك النظرة التى نراها على غلاف رواية «شارل وعبد الرحمن» .

- ٣٤ -

إن الشكل عند جورجى زيدان يأخذ من عناصر مختلفة ، من الشكل الشعبى شيئا ما ، ومن السينما شيئا ، ومن الرواية البوليسية شيئا ، ومن الترجمة الرخيصة شيئا .

فهو يأخذ من الشكل الشعبى المبالغة والمفاجآت وعدم الترابط ، والقارئ لهذه الروايات يستحضر بسهولة أجواء السير الشعبية ، وخاصة سيرة الأميرة ذات الهمه ، فالمرأة تتنكر فى ثياب رجل ، والرجل يتنكر فى ثياب امرأة ، والأخ يحب أخته ويرغب فى التزوج منها لولا أن يكتشف الحقيقة فى نهاية الأمر ، والأخت تفقد أخاها ثم تتعرف عليه ، والعجوز الماكرة تؤدى دور العجوز النحس فى السير الشعبية .

وهو يأخذ من السينما تلك المواقف التى أصبحت تقليداً فى السينما المصرية مثل البطل الشجاع ، والتابع الأمين ، وجو الرقص والطرب والقصور ، والمبارزة ، والقتال بين المتنافسين ، والقبض على المجرم ، والنهاية السعيدة ، والقبلة الأخيرة قبل إسدال الستار .

وهو يأخذ من الرواية المترجمة ، التركيز على عنصر الحب ، فتتحول رواية

« عبد الرحمن الناصر » من رواية تاريخية إلى قصة مغامرات ، تدور حول موضوع الحب ، ويعقد في آخر الرواية فصلا تحت عنوان « الحب » (ص ٣٦٦) يتحدث فيه سعيد ، وهو وجود بنفسه الأخير ، عن قوة الحب ، التي هي مسئولة عن كل تصرفاته ، وأن الحب هو أهم من كل شيء ، لا يفضل مال ولا جاه .

ويأخذ أيضا من الرواية المترجمة لغتها ، فهي تخلو من المسحة الجمالية وتتحول إلى لغة عملية ، تكتفى بنقل الموقف ، وتميل إلى تركيب الجملة الأجنبية ، حتى بعض المفردات ذات الطابع الجزل ، تبدو قاموسية ، متكلفة ، وكأن المؤلف قد اجتلبها للتزيين ، وهذا الشيء يصدق على الأبيات الشعرية التي أثبتت في رواياته ، فهي أشعار متداولة ، وتأتي للزخرفة أكثر مما تخلم حركة الرواية .

وتأخذ من الرواية البوليسية جو التأمير والجاسوسية والغموض ، إن عناوين بعض الفصول في رواية « شارل عبد الرحمن » هي عناوين بوليسية ، مثل : مريم وهاني - ميمونة - سران - لقاء الحبيبين - مكيدة جديدة - هاتمان اثنان - شبح غريب - أول الأسرار .

وشخصية اليهودي (يعقوب) في رواية « فتح الأندلس » هي شخصية غامضة مثيرة ، من هذا النوع الغريب الذي يكثر في الروايات البوليسية ، ولا يكشف عن نفسه إلا في النهاية .

ورواية « عبد الرحمن الناصر » تنفرغ من محتواها التاريخي ، لتتحول إلى رواية بوليسية بطلها سعيد ، الذي يحيل الخيوط في الظلام .

وتتداخل كل هذه العناصر وتتداغم ، لتشكل في النهاية شكلا مبتذلا ، يغيب الأحداث التاريخية ، والهدف القومي ، ويحول أبطال التاريخ إلى مجرد مهرجين .

وهذا التغيب يأتي بطريقة غير مباشرة ، يتسلل إلى الجسم وهو في حالة استرخاء فيفقد مناعته ، ومن هنا وصفنا هذا المحور بأنه أخطر المحاور جميعها .

الفصل الثالث

**بين التراث والتفريب
تنازع الطرفين**

- ١ -

كانت صورة « الوطواط التائه » هى الرمز المعبر عن الإنسان العربى فى العصر الحديث .

وكان هذا الرمز مستمداً من قصة قصيرة لمحمود طاهر لاشين أصدرها سنة ١٩٢٥ ، تحت عنوان « الوطواط » .

وكانت الفتاة فى تلك القصة من أب مصرى وأم فرنسية ، وقد برزت مشكلتها بحدة حين وصلت إلى سن الزواج ، وأخذت تبحث عن الانتماء ، وسدت الأبواب فى وجهها ، فأقارب الأب يعتبرونها غريبة وأقارب الأم يحسبونها فرنسية .

وقد رأت أن تحل مشكلتها بطريقتها الخاصة ، ففرت مع السائق ، وتركت لأبيها خطاباً ، تشخص فيه الأزمة ، وتصور نفسها بأنها كالوطواط التائه ، لا الطيور تحسبه من عالمها ، ولا الحيوانات تحسبه كذلك من عالمها .

قرأ الأب الخطاب ، وأحس بالمشكلة تتجسد أمامه ، ولم يجد إزاءها حلاً ، سوى أن ينظر بأسى نحو الأفق البعيد ، فقد يهبط عليه الحل إلهاماً من السماء .

إن صورة « الوطواط التائه » هى المعادل الأدبى ، للمشكلة التى واجهت العالم العربى ، فور الاحتكاك المباشر بالحضارة الأوروبية فى أوائل القرن التاسع عشر الميلادى .

وقد اتخذت هذه المشكلة فى جانبها الفلسفى مظهر النزعة التوفيقية التى جاء الجزء الثالث من هذا الكتاب ، لشرح أبعادها ، والكشف عن نتائجها .

إن النزعة التوفيقية تبغى التوفيق بين حضارتين مختلفتين ، فى الرؤية والتاريخ ، وهو توفيق يخالف طبائع الأشياء ، ويتنافى مع فكرة الصراع الحضارى ، التى صحبت الإنسان منذ أن بدأ يتحسس خطواته على أرض الواقع ، ولا ينتج فى النهاية إلا صورة « الوطواط التائه » .

تلك هى المقدمة الأولى ، والتى تتلخص فى أن الشرق شرق والغرب غرب ، ولا يلتقيان .

- ٢ -

وفى رواية « أديب » يدور حوار مثير ، يسخر فيه ذلك الأديب من صاحبه ، لأنه ،

رغم ادعائه الروح العلمية والثقافة العصرية ، لا يزال يفكر بطريقة مشايخ الأزهر ، ممن يتمسكون بأفكار بالية عن الطاعة والمعصية والجنة والنار . وصاحبه يضيق في داخله بهذه الجرأة ، ولكنه لا يعلن ذلك ، حتى لا يتهمة أديب بأنه كالمشايخ ، الذين كانوا يصيرون في وجه الإمام محمد عبده ، ومن ذهب إلى فرنسا فهو كافر ، أو على الأقل فهو زنديق .

ومثل هذا الموقف يتكرر بصورة أو بأخرى في « عصفور من الشرق » وفي « قنديل أم هاشم » ، وفي غيرهما من الروايات التي تعرضت للصراع الحضارى في تلك الفترة . إن « سوزى » لاتأبه بعواطف محسن ، وتلفظه كالنواة ، وإن « مارى » تسخر من إسماعيل ، وتنهاه عن أخلاق المسيح .

وهنا نصل إلى المقدمة الثانية التي تتلخص في أن النزعة التوفيقية ، تنتهى في العادة إلى انتصار الحضارة الغالبة ، وتشكيل الحضارة المغلوبة في قوالبها .

- ٣ -

وبين تلك المقدمتين تأتى النتيجة المنطقية ، على هيئة إنسان ممزق ، قد يكون مظهره الخارجى « أفنديا » ، أنيقاً ، يرطن باللغات الأجنبية ، ويلبس القبعة ، ويقود السيارة ، ولكنه فى داخله يعكس خواء متمكناً ، ويكون « كخيال المآته » ، ليس له من البشرية سوى مظهره الخارجى .

وليست هذه الصورة للإنسان العربى من استنتاجاتى الخاصة ، حتى لا أنهم بالتعصب والحدة . إن فى داخلى صوتاً يلح على بأن أسكت ، أو أخفف وأموه ، وأن أكون مثل صاحب « أديب » ، الذى صمت إزاء تهجمه على علماء الدين حتى لا يتهم بالرجعية . ولكن طه حسين يعلق على هذا الموقف ويقول : -

« وكذلك يسيطر الغرور على موقف الشباب ، فإذا هم يتكلفون مالا يحسنون ، ويحملون أنفسهم مالا يطيقون ، ويتكلفون هذا النفاق الغريب ، يخفون به ما فى نفوسهم من أصول الخير ، ويظهرون ما يرغبون به من مظاهر التجديد » (ص ١١٤) .

إن مقاومة هذا الصوت الذى يلح داخلى ، يضيف دليلاً آخر يؤكد نتيجة النزعة التوفيقية ، والمتمثلة فى انتصار الحضارة الأوروبية ، وتحولها إلى « مسيطر » داخل كل

واحد منا ، وتصيح مقاومته ضربا من الشجاعة يكلف صاحبه الكثير من وجاهة الدنيا ، وإغراء الحياة العصرية .

ليست هذه الصورة عن الإنسان العربي ، بمقدماتها ونتيجتها من استنتاجاتي الخاصة ، حتى لا أتهم بالرجعية ومحاربة التجديد ، ولكنها من واقع الروايات العربية التي تعرضت للصراع الحضارى بين الشرق والغرب ، واتفقت على اختلاف منازعها على أبعاد تلك الصورة للإنسان العربي ، الذى يشبه « الوطواط التائه » أو القردة « التى اختلطت ملابس سائحين من مختلفى الأجناس ، وصعدت بها فوق شجرة ترتديها ، وتقلد حركات أصحابها » على حد تعبير توفيق الحكيم ، وهو ينهى روايته « عصفور من الشرق » .

- ٤ -

تواترت هذه الصورة للإنسان العربى بالحاح داخل الرواية العربية ، مما يدل على أنها من باب المعاناة الحقيقية ، وليست من باب القراءات النظرية ، والموضوعات الأدبية .

ومن هنا أرانى مضطرا إلى انتقاء عينة من هذه الروايات ، تمثل أجيالا مختلفة ، ورؤى مختلفة ، ويمكن ترتيب هذه العينة تاريخياً على النحو الآتى :-

- ١ - أديب : طه حسين (١٩٣٤ م) .
- ٢ - عصفور من الشرق : توفيق الحكيم (١٩٣٨ م) .
- ٣ - قنديل أم هاشم : يحيى حقى (١٩٤٥ م) .
- ٤ - الساخن والبارد : فتحى غانم (١٩٥٨ م) .
- ٥ - موسم الهجرة إلى الشمال : الطيب صالح (١٩٦٩ م) .
- ٦ - أصوات : سليمان فياض (١٩٧٠ م) .

- ٥ -

يدور لفظ شديد حول هوية « أديب » فيما إذا كان صديقا لطله حسين من بنى سويف ، أو هو الدكتور أحمد ضيف ، أو غير ذلك من لفظ يبنى الإثارة الصحفية ، ويستهدف هامشيات بعيدة عن « المتن » الروائى فى دلالاته الفكرية ، وبنيتة الفنية .

ومهما اشتد اللفظ ، ومهما استهدف من إثارة ، فإن مباشرة المنن الروائي في حد ذاته ، تجعلنا في مواجهة عمل إبداعي من نوع الترجمة الذاتية .

رواية « أديب » تترجم لحياة طه حسين ، وهو في القرية ، وهو في الكتاب ، وهو بين الأهل والأقرباء . وهو في كل ذلك حريص على ذكر أحداثه مع سيدنا ، ومع زملاء الصبا ، وعلى وصف الأماكن التي عاش فيها في طفولته ، ووصف الشخصيات التي كانت تدرج على هذه الأماكن ، وإيراد أسمائها وصفاتها ، ومطامحها وأهوائها . وهو حريص أيضا على وصف الطبيعة والزرع والنخلتين ، وأطلال الكتاب الذي تهدم ، وصوت الغراب ، ونباح الكلاب ، وغير ذلك من ذكريات حميمة ، قد لا تكون لها أهمية في البنية الفنية ، بقدر مالها من أهمية تمت إلى وجدان المؤلف ، وتمتاز من مخزون ذاكرته ، ويفيض فيها إشباعا لتلك الحاجة ، التي يستشعرها كل من يكتب ترجمته الذاتية .

إديب إذن هي امتداد للأيام ، ويمكن رد أحداثها إلى الأيام ، وكل ما بينهما من فرق هو أن الأيام تترجم لطفه حسين بصورة مباشرة وواضحة ، أما أديب فهي تترجم له عن طريق صديق ، ليس مهما أن يكون الدكتور طه حسين ، أو يكون شخصا من بني سوف ، ولكن المهم في النهاية أنها صورة من طه حسين .

طه حسين هو من نوع الرجال ، الذين يريدون أن يظهروا أمام الغير في صورة البطل القوي ، يقتحم الصعاب ، ويشير الإعجاب ، ويناطح السحاب . وتلك هي صورته في الأيام . إن صبينا أو غلامنا أو شيخنا يبدو عملاقا ، كل من حوله يتساقط ، ويذهب ضحية أخطائه وهفواته ، أما هو فمن عجينة أخرى يبدو بميزا بين الأهل ، وبين الجيران ، وبين زملاء الكتاب ، وزملاء الأزهر ، وزملاء الجامعة ، وزملاء البعثة ، وزملاء العمل . الجميع أقزام ، وهو العملاق العظيم ، الذي لا تصيبه بادرة من ضعف ، ولا هفوة من لسان .

وحين أراد طه حسين أن يرسم لشخصيته صورة واقعية ، فيها الكثير من الضعف البشري ، ومن التناقضات الداخلية ، ومن الصديق الفني - عدل عن الحديث المباشر عن نفسه ، وتحدث على لسان صديق له هو أديب ، يحمل نفس الذكريات ، ونفس الأحداث ، ونفس مراحل حياته .

وقد بدأ طه حسين بجوار صديقه ، يمثل صوتا آخر متماسكا ، فهو يرصد

تناقضات ذلك الأديب ، وكأنه يسجل بموضوعية أحداثا لا تمت له بصلة ، وهو ينصح صديقه ، وهو يتابع علته وأمراضه النفسية ، ويحللها ويقدم له المشورة ، وهو الصديق الوفى المخلص ، الذى يقوم بأدوار نبيلة ، ويتوسط بين أديب وأهله ، وبين أديب والجامعة ، وبين أديب ومسئول البعثة ، وبين أديب وحبيبته ، وهو أخيراً يقف مع أديب فى محنته ، ويحتفظ برسائله ، ويذيعها بين الناس ، وفاء لذكراه .

أديب إذن هى من نوع الترجمة الذاتية ، التى تتصف بالواقعية والتجسس على النفس ، وتحليل دوافعها المترسبة ، التى قد ترد إلى أخطاء الطفولة ، وتربية الأهل ، وكل ما هنالك أن طه حسين أسندها إلى شخصية أخرى ، ونشرها فى صورة روائية ، تعتمد على فكرة الرسائل التى أودعها صاحبه تلك الحقيقية العجيبة ، التى حملتها ايلين ذات يوم إلى طه حسين ، ومعها رسالة قصيرة تذكر فيها أن أديب كان يتحدث كثيرا عنه ، ويصوره فى صورة الصديق المخلص ، الذى يحفظ السر ، ويرعى الأمانة ، ثم تقول له : -
« فأليك هذه الحقيقية يا سيدى ، فإن لصاحبها من أبناء وطنه أهلا وأصدقاء ، هم أحق منى بما فيها ، وأجدر أن يفهموه ويقدروه » .

وينهى طه حسين روايته بأن الحقيقية تحتوى على أدب رائع حزين لا عهد للغتنا بمثله ، ثم يقول : -

« وقد هممت بنشره ، وقدمت بين يديه هذا الكتاب ، ولكن هل تسمح ظروف الحياة الأدبية المصرية بإذاعة هذه الآثار يوما ما » .

وما أظن أن هذه الظروف سوف تسمح ، وما أظن أن هذا الأدب سوف ينشر يوما ما ، لسبب يسير وهو أن هذه الحقيقة العجيبة لا توجد إلا فى خيال الأدباء ، وأنها مجرد وسيلة فنية لكى يترجم طه حسين عن حياته ، وقد ساءلت عنها صديقى الدكتور محمد حسن الزيات ، فابتسم ابتسامة مأكرة ، وحين أودعنى رحمة الله أوراق طه حسين ، لم أجد من بينها هذه الرسائل التى تحوى الأدب الخزين الرائع ، مع أن هذه الأوراق تحتفظ بكل شئ يمت إلى طه حسين من بطاقات المعايدة ، ورسائل القراء ، وقصاصات من أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ، والرسائل الشخصية ، والكتابات الرسمية ، وحتى نفقات الفيلا ، وتكاليف المقبرة .

تغطي رواية « أديب » ثلاث مراحل في حياة طه حسين : مرحلته وهو في القرية ومرحلته وهو في القاهرة ، ومرحلته وهو في فرنسا . وهي المراحل نفسها التي غطتها الأيام من قبل ، فالجزء الأول يغطي مرحلة القرية ، والثاني مرحلة القاهرة ، والثالث مرحلة فرنسا .

وقد امتدت مرحلة القرية في « أديب » حتى ص ٨٨ من الرواية التي يبلغ طولها ٢٣٦ صفحة . وقد حشد طه حسين في هذه المرحلة كل ما أسعفته الذاكرة من أحداث يغلب عليها طابع الحنين والرومانسية ، ولا تهدف لغرض فني سوى أنها تضرب بجذور إلى نفسية الأديب ، وهو يريد أن يستحضرها قبل أن يرحل إلى فرنسا .

أما مرحلة القاهرة فهي تدور حول الصراع بين القديم ممثلاً في الأزهر ، والجديد ممثلاً في الجامعة المصرية ، ويكرر فيها طه حسين نبرته المعتادة في تجريح علماء الأزهر ، وبصورة ملحة ، كما في الصفحات ٦ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٥٥ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١٣٢ ، ١٣٤ ، وهي إشارات ترد في حالات كثيرة دون مناسبة يقتضيها المقام الفني فقط .. لإرضاء حاجة في نفس يعقوب . وهو في الوقت نفسه يقبل على الجامعة الجديدة ، ويرأى طريق الأمل والحرية ، والخلاص من الأزمة التي آلت إليها علوم الأزهر . وتأتي مرحلته في فرنسا ابتداء من ص ١٧٤ ، وهو شديد الاعتزاز بهذه المرحلة ، شديد المقارنة بينها وبين مرحلته في مصر ، وبطريقة تعلو من شأن الحضارة الأوروبية ، فهو قد كان حماراً من قبل أن يركب البحر ، أما الآن فقد أصبح إنساناً « يحس ويشعر ويعقل ، ويذوق لذة الجمال ، ويعرف كيف يستمتع بسحر العيون » ، وهو يشبه حياته في مصر بمن يعيش في جوف الهرم ، يحس بالاختناق ، أما حياته في فرنسا فهي حياة من يخرج من الهرم ، ويستمتع بالهواء الطلق .

ويتغنى بباريس غناء شعرياً ، فهي مدينة الفن والجمال ، ونموذج الحرية والانطلاق ، وأديب يتشبث بباريس ، ولا يتركها حتى زمن الحرب ، ويطلق صيحته التي تدل على الحب الشديد لباريس « وأي شيء يكون الموت في سبيل باريس » .

وتأتي فكرة الصراع الحضاري في نهاية الرواية ، ابتداء من ص ٢١٠ ، حين اتصلت أسباب أديب بإيلين ، وتعلق بها ، وأهمل الدرس ، حتى انتهى أمره إلى الاختلاط وعقدة الاضطهاد ثم الجنون .

وعلى عكس هذا نجد شخصية إيلين متماسكة ، تتصرف خلال مواقف نبيلة ، فهي أبدا لم يحدث أن خانت « أديب » ، أو ألبت عليه أحداً كما كان يخيل إليه ، فقد ظلت وفيه ، انسحبت من حياته بهدوء ، حين سمعت نبأ خطبته لأبنة أستاذه ، وظلت حريصة على ذكرياته، محتفظة بأوراقه وأشياءه ، تسعى فى نهاية الرواية إلى صديقه ، تحمل إليه الحقيبة التى تضم أوراق الأديب ، ومعها رسالة قصيرة ، تقول فيها :-

« فأليك هذه الحقيبة يا سيدى ، فإن لصاحبها من أبناء وطنه أهلا وأصدقاء ، هم أحق منى بما فيها وأجدد أن يفهموه ويقدروه ، وفى بيتى غرفة مغلقة منذ عام ، فيها كتب كثيرة ، ومتاع ليس بذى بال ، فهذه الغرفة طوع أمرك ، متى شئت أقبلت فأخذت مافيهما ، ووجهته حيث أحببت ، ولك ياسيدى تحية ملؤها الحزن ،الذى ما أظن أنه سينقضى ، أو تهدأ لوعته قبل زمن طويل » .

٥-٢

وكل هذا يؤدى حتما إلى نتيجة واحدة ، وهى أن سقطر البطل فى هذه الرواية لم يكن بسبب قهر حضارى ، يشير طه حسين إلى معالنه ، وينبه الأذهان إلى نتائجه ، ولكنه كان نتيجة لاضطراب فى تركيبة البطل ، فهو منذ البداية يحمل مظاهر هذا الاضطراب ، فقد كان دميما قبيح الشكل « ضخم الأطراف مرتبكها كأنما سوى على عجل » ، وكان صوته منفراً وفجاً « له ضحك غليظ مخيف يسمع من بعيد » ، رضيت به حميدة بعد أن رفضته كل النساء « رضيت بى بعد أن نبذنى غيرها ، ومنحتنى ودها وحبها ، بعد أن أعلن غيرها أنى لست أهلا لود ولا حب » .

ويتحاور طه حسين مع هذه الشخصية كثيرا قبل أن تسافر إلى أوروبا ، وهو خلال هذا الحوار يظهر تناقضها وعذابها ، يقفز من جملة إلى أخرى ، ومن معنى إلى غيره دون مقدمات ولا تمهيدات ، ودون روابط ولا صلات ، وإنما هى الاستجابة الفورية لاضطراب فى تركيبة أديب . وهو بذلك يريد أن يعيد هذا الاضطراب إلى الظروف البيئية التى نشأ فيها البطل وترعرع قبل أن يسافر إلى أوروبا ، فيقول :-

« فأشعر أن نشأتى فى مصر هى التى دفعتنى إلى ذلك كله دفعا ، وفرضت هذا كله على فرضا ، لأننى لم أنشأ نشأة منظمة ، ولم تسيطر على تربيتى وتعليمى أصول مستقرة مقررة ، وإنما كانت حياتى كلها مضطربة أشد الاضطراب ، تدفعنى إلى

يمين ، وتدفعني إلى شمال ، وتقف بي أحيانا بين ذلك ، ولو أنى بقيت فى مصر لأنفقت حياتى كلها كما بدأتها ، فى هذا الاضطراب المتصل فى غير نظام ، وإلى غير غاية ، ولكنى عبرت البحر إلى بيئة لا يصلح فيها الاضطراب ، ولا تقوى على الحياة منها نفوسنا الضعيفة المضطربة ، فلم أحسن لقاءها ، ولم أحسن احتمال الأثقال فيها ، ولم أحسن الخضوع لما تفرضه من نظام واطراد .

إن هذا الاقتباس يكشف عن موقف طه حسين من القطبين المتنافرين فى مؤلفاته وأعمال الإبداعية ، فهو ينحاز بسفور إلى قطب الحياة الأوروبية ويراها اتساقا ونظاما لا تقوى نفوسنا الضعيفة على احتماله ، وهو ينحاز ضد القطب الآخر ، ويرى الحياة الشرقية فوضى ، تؤدي فى النهاية إلى سقوط البطل .

وقد ألقى هذا الموقف بظلاله على الكثير من مظاهر الرواية ، منذ البداية وحتى النهاية .

فالبطل قبل السفر يرحل نحو الريف ، ويعايش الطبيعة ، ويستعيد الذكريات ، ولم يكن هذا من باب أن يستمد العون من جذور مكانية ، يتشبث بها وقت الأزمات ، فتكون مثل مانعة الصواعق ، تحميه من السقوط . ولكنه كان من باب الاستطراد ، الذى يمتد كثيرا دون أن يتداخل مع أحداث الرواية ، ويؤدى بأسلوب غنائى ، يحمل الكثير من رومانسية الذكريات ، دون أن يتحول إلى خلفية ثقافية تلعب دورها فى الوقت المناسب .

بل إن القارئ يشتم نبرة الرفض للمكان ومن عليه ، فهو يضيق بالأحياء الشعبية القذرة ، ويسخر من الشخصيات الريفية ، ويحيل سكينتها ورضاها إلى نوع من البلادة والتخلف ، فيقول :-

« وإذا نحن فى حارة ضيقة هادئة ، قد ثقل فيها الهواء ، وفسد فيها الجو ، وكثرت فى أرضها الأخاديد ، فالعربة تقفز بنا قفزاً ، والسائق يهز سوطه فى الهواء ، ويحذر وينذر فى هدوء ورضا ، ويدعو ذلك بعض النوافذ إلى أن تفتح ، ويثير ذلك بعض الصبيان ، فيخرجون من بيوتهم أو من أوكارهم يعبثون بالسائق ، ومنهم من يتعلق بالعربة ثم ينصرف عنها » .

ويفيض طه حسين فى وصف هذه الحياة الراكدة ، ويشبهاها بمقبرة فرعونية ، ويبحث عن منفذ للضوء ، يراه أدينا فى الحياة الأوروبية ، فينشدها فى عبارات تحمل

الأمل والخلاص ، ويتطلع إليها كما يتطلع المرید الصوفی إلى مثاله ، ويقرع الأبواب ولا يئأس ، وتملكه فكرة السفر وركوب البحر ، عسى أن يجد فيها خلاصا من مقبرته الفرعونية ، فيقول : -

« ولم يكن لصاحبي ولا لى إذا التقينا حديث ، إلا هذه الهجرة وأسبابها ، وإلا هذه الأحلام العريضة البعيدة التي لا حد لها ، والتي تستأثر بنفوس الشباب ، حين يفرضون على أنفسهم بلوغ غاية بعيدة شاقة ، وحين تخيل إليهم آمالهم إن بلوغ هذه الغاية أمر ميسور » .

فأديب قبل أن يرحل ، وقبل أن يعاني مع إيلين ، كان قد حسم الأمر وهو على أرض مصر : -

« إنى لأعرف من أمر أوروبا شيئا كثيرا ، وقد قرأت غير قليل مما ترسل إلينا من القصص ، وسمعت غير قليل من أنباء الذين يرحلون إليها ، ويطعمون فيها . وكل هذا ينبئ بأنى لن أقاوم الحياة الأوروبية ، وأثارها فى نفسى ، كما ينبغى للرجل الوفى لزوجة أن يقاومها ، فأنا واثق يا سيدى بأنى سأثم ، وسأنغمس فى الخطايا » .

ومن هنا نراه فى أول خطوة على أرض أوروبا ، ينغمس فى تلك الحياة ، ويطيح بكل معتقداته ، ولا يدرى فيما إذا كانت رغبته فى البعثه بسبب العلم وحده ، أو هو فى حقيقته من أجل أبواب الفتنة الكثيرة ، التى لا تحتاج إلى أن نفتح أبوابها فى فرنسا ، فهى مفتوحة لكل طارق ، وينتقل من قصة حب إلى قصة حب ، وينسى حميدة ومصر ، والريف وذكرياته ، والأزهر وأحياءه ويقول : -

« ما أسرع ما تتغير نفس الإنسان ، بل ما أسرع ما تغيرت نفسى ، فصدقنى إنى أنكرها أشد الإنكار ، ولا أصدق أن هذه النفس ، التى كانت هائمة بحميدة ، محزونة بل جزعة لفراقها ، نادمة أشد الندم وأبشعه ، على ما قدمت إليها من مساءة ، واقتربت فى ذاتها من إثم ، لا أكاد أصدق أن هذه النفس التى لم تكن تذوق النوم إلا غرارا « مثل حسو الطير ماء الشماد » كما يقول شاعرك القديم ، قد نسيت أو كادت تنسى حميدة وفراقها وطلاقها ، ومحيت أو كادت تمحي صورة حميدة ، قائمة فى غرفتنا تلك ، تنهال دموعها الصامته » .

فالرواية منذ البداية تمهد لهذا الموقف من موضوع الصراع الحضارى ، والذى ينتهى إلى سقوط البطل ، بسبب عوامل يحملها فى داخله ، وترتد إلى ثقافته الشرقية ،

التي أدت به إلى الاضطراب والخلل النفسى .

وفى الوجه المقابل نجد إيلين ، الطرف الآخر فى قصة الصراع الحضارى ، تبدو مثماسكة نبيلة ، تحفظ العهد ، تحتفظ بالذكريات ، فى غرفة مغلقة كأنها الهيكل المقدس .

طه حسين إذن لم يستطع أن يقاوم فكرة الصراع الحضارى ، فقد كانت تفرض نفسها على أبناء جيله ، ولكنه فرغها من محتواها الثقافى ، وحولها إلى مشكلة شخصية ، تصور اضطرابا فى نفسية البطل بسبب خطأ فى تربيته الأولى .

٣-٥

قلنا منذ البداية : إن رواية أديب هى نوع من الترجمة الذاتية ، وتأتى النهاية فتؤكد ذلك .

إن أديب هو صورة من طه حسين ، ولكنها الصورة الأخرى التى يريد أن يخفيها ، ويجتلب إلى السطح صورة أخرى لطه حسين آخر ، يبدو قويا متماسكا ، لا يعرف الضعف البشرى .

ومن هنا نرى هذه الرواية ، ترصد داخلها صوتين : صوت ذلك الأديب الذى يبدو مضطربا ، تتصارع داخله أمراض نفسية عديدة ، تنتهى به إلى الاختلاط وعقدة الاضطهاد .

أما الصوت الآخر فهو صوت ذلك الصديق الذى يقوم بدور الراوى ، ويرصد حالة صديقه ، وهو صوت يتبناه طه حسين ، وينسبه إلى نفسه .

إن الراوى يبدو متماسكا ، يخلص لصديقه ، ويقوم تصرفاته من منظور خلقى ، ويدين البطل فى مواقفه التى تتنافى مع الوفاء والمثل العليا ، ويجعل سقوطه فى النهاية نتيجة « عقاب » لانحرافه عن الطريق القويم . إن رسالة طويلة تدور حول الندم ، يعترف أديب خلالها أن فى قلبه دنسا لا سبيل إلى تطهيره (ص ٢١٥) ، وأنه يدفع الثمن نتيجة لسلوكه اللا أخلاقى ، فيصاب بالاضطراب ، وتبدو له حميدة فى منامه فى صورة العائب الصامت .

هناك إذن صوتان داخل الرواية : صوت يشير إلى الوجه الذى يحاول طه حسين أن

يخفيه عن الآخرين أو يجتلب واحداً من أصدقائه ، يشاع أنه احمد ضيف ، ليلبسه هذا القناع ، ويحمله مظاهر الاضطراب . أما الصوت الآخر فإن طه حسين ينسبه إلى نفسه ، من خلال ذلك الراوى الذى يبدو متماسكاً ، مخلصاً ، يحرص على المواصفات الأخلاقية .

وقد اضطربت الرواية نتيجة لهذين الصوتين ، فلا يعرف القارئ فيما إذا كان سقوط البطل ، لأنه يحمل داخله بذور سقوطه ، التى تعود إلى تربيته الأولى ، أو أن سقوطه جاء كعقاب إلهى . على سلوكه الذى يتنافى مع القيم الخلقية .

قد يتقبل الناقد اضطراب « أديب » ، وهو يقفز من موضوع إلى آخر وقد يجد فى هذا الاضطراب معادلاً لغوياً لنفسيته المضطربة ، ولكنه أبداً لن يتقبل الاضطراب الذى يصيب الرواية فى هدفها ونتائجها الأخيرة ، لأنه اضطراب يمس الرواية فى صميم بنيتها الفنية .

- ٦ -

طه حسين يفرغ مشكلة الصراع الحضارى من مضمونها ، ويجعل مأساة أديب تعود إلى اضطراب فى تكوينه الشخصى ، الذى لم يمكنه من الاطراد والاتساق مع حضارة تقوم على التنسيق والتنظيم ، وسقوط البطل لم يكن نتيجة للاختلاف الثقافى ، وإنما لأنه يحمل بذرة سقوطه ، وهو على أرض مصر ، وقبل أن يركب البحر .

والأمر على العكس عند توفيق الحكيم ، فهو يعى مشكلة الصراع الحضارى بأبعادها المختلفة ، وهو يرصد نتائجها بأسلوب تحليلى من خلال الحوار وتبادل وجهات النظر ، وهو يسجل مرور تلك النتائج على نفسية البطل ، وهو يجعل سقوط البطل نتيجة لهذا التكوين ، وذلك المردود .

والمشكلة تشغل الحكيم منذ البداية ، بل منذ العنوان الذى يطرح علينا صورة عصفور من الشرق ، وهو يواجه مجتمعاً مختلفاً ، وكأنه قد خرج لتوه من مغطسه ، وألقى به فى مغطس آخر ، يمتلئ بالجليد وزخات المطر .

تتوالى فصول الرواية ، ونحن إزاء شخصية غريبة فى مجتمع غريب يبدو لافتاً للنظر ، ويتصرف بطريقة تثير التندر والسخرية ، فمنذ الصفحة الأولى فى الرواية يبدو « محسن » فى قبعته الغريبة وردائه الأسود ، يتأمل تمثال الشاعر « دى موسى » ،

فى «يدان الكوميدى فرانسز ، وهو لا يبالى زخات المطر ، ولا حبات الجليد » وفمه ذو الشفاه العريضه يلوك شيئاً كالبلح ، ويلفظ شيئاً كالنواة » .

ويظهر له صديقه أندريه الذى يسخر من وقوفه هكذا تحت المطر ، ويصبح فيه : « أناكل بلحاً وفى شوارع باريس ، أيها العصفور القادم من الشرق » ثم يسحبه من يده ، ويذهبان نحو الكنيسة لكى يؤديا واجب العزاء فى « الفقيد المرحوم زوج بنت مدام شارل » .

وفى الكنيسة يبدو هذا العصفور مندهشاً غريباً ، وهو يؤدى الطقوس ويستلم القممم الفضى ، وينضح الفقيد بالماء المقدس .

نحن منذ الصفحة الأولى إزاء شخصيتين مختلفتين ، إحداهما محسن ، والأخرى أندريه .

والشخصيتان لهما جذورهما الممتدة فى أعمال توفيق الحكيم ، فمحسن هو محسن فى عودة الروح ، وفى زهرة العمر . أما أندريه فهو صديقه الذى كان يتبادل معه الرسائل فى زهرة العمر .

كان الحكيم فى « زهرة العمر » يتحدث عن صديقه « أندريه » بنبرة إعجاب ، ويتمنى أن يسير سيرته فى الاستمتاع بالحياة ، فهو تلقائى ، عملى ، يعرف كيف يستمتع بأوقات راحته ، منطلق . ولكن هذه النبرة تختلف فى « عصفور من الشرق » ويقدم أندريه نموذجاً للحياة الأوروبية ، فى مقابل محسن نموذجاً للحياة الشرقية .

والمقارنة بين النموذجين تتوارد فى فصول الرواية ، وفى مواقف كثيرة ففى الفصل الأول يتضح الفرق بين النموذجين وهما يتأهبان لدخول الكنيسة ، إن محسن يحتفل بهذا الأمر ، ولكن صديقه يسخر منه : « أيها العصفور الشرقى تعد نفسك لدخول كنيسة ، ما معنى هذا ! إننا ندخلها كما ندخل القهوة ، أى فرق ! هناك محل عام ، وهنا محل عام ! هناك الأرغن وهنا الأوركسترا » فيقول محسن لنفسه دون أن يسمعه صديقه ! « بل هنا السماء ، وليس من السهل على النفس الصعود فى كل لحظة ، إنه لمجهود » .

وفى الفصل الرابع يدور حوار خاص بين محسن وأندريه ، الذى يتهم محسن بأنه خيالى ، رجل من ألف ليلة وليلة ، وتؤكد زوجته هذا الوصف ، وتضيف بأن المرأة لا

يحب الخيال ، ولكن تريد أن تعيش فى الواقع .

والفصل الخامس ينتهى بحوار بين محسن وأندريه ، ويضيئ فيه أندريه بصديقه الذى يعيش فى تأملاته وخيالاته ، دون أن يقتحم الواقع :-

« - لا ، حقيقة لا ، إنى لا أستطيع أن أنفق عمرى جالساً هكذا ، إن الزمن شئ لا تعرفونه ، أنتم معشر الشرقيين ، ولا يعنىكم أمره .
- لقد تحررنا منه .

فحملق أندريه فى محسن مليا ، ثم صاح :-

- آه ، أيها الشرقيون ، أنتم بلهاء أم أنتم حكماء ، هذا ما يحير .

- تلك عقيرتنا » .

وهكذا تتوالى الفصول على إبراز فكرة الصراع الحضارى ، خلال هذين النموذجين المختلفين ، ويأتى الفصلان الأخيران فى هذه الرواية فيحسمان هذه الفكرة تماما ، ويرصدان نتائجها على المستوى الحضارى ، إن حواراً يدور بين محسن وإيفان ، يتصف بالمباشرة التى تصل أحيانا إلى حد الخطابية ، يتهم فيه إيفان حضارة الغرب بأنها مادية ، قد سممت النفوس ، وقضت على الخيال « آه ، يا صديقى ، يا أختى ، إن أوروبا كلها الآن ليست إلا رجلاً مفكراً ، قلقاً حائراً يتعاطى الأفقيون » ، ثم ينهى حوارهم وهو يحتضر بأن الأمل فى الشرق ، أرض المعجزات والديانات « آه ، النور يشرق فى بلاد الشرق ، ليغرب فى بلاد الغرب » .

ولكن محسن يعرف تماماً ما آلت اليه حضارة الشرق فى بلاده ولا يريد أن يصيب صاحبه فى أماله ، وهى فى لحظاته الأخيرة ، فيدارى خجله ، ويقول كالمخاطب نفسه :
« نعم ولا أحد يدري : هل أوروبا حققت الشرق بأفيون خالص ، أو بأفيون ممزوج بسم نافع ، سرى ومازال يسرى فى شرايينه ، يقتل كل بذور المثل العليا الشرقية فى النفوس ، فتیان الشرق اليوم عندما أرادوا أن يتخذوا لهم مثلاً للرجولة والبطولة ، لم يتجهوا شطر غاندى ، ولكنهم اتجهوا بعيون كأنها منومة تنويم مغناطيسى شطر موسوليني ، ويوم أرادوا أن يجعلوا للتقشف والجلد والخشونة لباساً ، لم يضعوا على أبدانهم العارية القوية ، رداء بسيطاً من التقشف يصنعونه بأيديهم ، ولكنهم ارتدوا القمصان الأوروبية ذات الألوان ، حتى أبطال الشرق قد ماتوا فى قلوب الشرقيين » .

ولكن فكرة الصراع الحضارى ، كما سبق أن شرحنا فى مناسبات عديدة ، تحمل فى تضاعيفها الانتصار للحضارة الغالبة ، على حساب الحضارة المغلوبة .

وقد انعكست مظاهر هذا الانتصار على الرواية خلال أمرين : -

فالرواية تتم أحداثها على أرض فرنسا ، والعصفور الشرقى مبهور بالحياة الباريسية وتأتى الفصول الأولى ، التى تزيد عن نصف الرواية ^(١) ، لترصد مظاهر الحضارة الفرنسية بحفاوة شديدة ، وتتحدث عن الكنائس ، والمسارح ، والأوبرا ، وحفلات الموسيقى ، وعن التماثيل ، والفنانين ، والميادين ، والغناء ، والتراتيل ، والثياب ، وحياة الناس اليومية .

والرواية أيضا تحتفى بالأعلام الأوروبية ، من مثل : « أفلاطون ، وكوكتو ، وبيتهوفن ، وفاجنر ، وماركس ، وموسوليني ، وكارمن ، وأناكاريون ، وهكسلى ، وفولتير ، ونيتشه ، ودى فيرودى ، وسليمان » .

ويقتبس الحكماء من أقوال الفلاسفة الأوروبيين بإعجاب شديد ، وقد يطول منه الاقتباس ، كما فى الفصل / ١٢ ، ويتحول إلى قراءات ، صادرة عن استظهار وإعجاب المؤلف ، ولكنها فى حقيقتها تضر بحركة المسرحية .

بل يخيل لى أن مثل هذه القراءات ، والاستشهادات ، والاستظهارات ، تتنافى مع ما جاء فى نهاية الرواية من نقد للحضارة الغربية ، فالرواية فى فصولها الأولى تصدر عن الإعجاب الشديد ، الذى يصل إلى حد الغناء فى الحضارة الأوروبية ، والتغنى بمظاهرها ، والاقتباس من فلاسفتها ، ولكنها فى الفصول الأخيرة ، تصدر عن النقد الشديد ، الذى يصل إلى حد الرفض والانتقام بالأنانية والمادية وقصر النظر .

وكل هذا يتم على حساب الطرف الآخر ، فتأتى بضعة من الأعلام العربية ، متناثرة بشكل عشوائى ، ويأتى الحديث عن الجذور الشرقية من باب التذكير وهو على أرض فرنسا . فقد يجد حادثة تذكره بأخرى فى مصر ، وقد يمر بمأزق فىرى السيدة زينب فى أحلامه ، وغير ذلك من ذكريات يستحضرها المؤلف ، خلال أفعال من مثل : تذكر - خطر - سنج - لمع فى رأسه - تخيل - تصور - ذكر .

(١) تبدأ محنة محسن مع سوزى فى ص ١٣٩ ، والرواية كلها تبلغ ٢٠٨ صفحة .

كان هذا عن الأمر الأول ، أما الأمر الثانى فإنه يتلخص فى أن الحديث عن الشرق جاء فى نهاية الرواية ، فبعد أن انتهت قصة محسن مع سوزى ، جلس صديقان يتجاوران ، وكل منهما فى أزمة شخصية ، أما أولهما فهو محسن يعانى من الجرح الذى أحدثته له سوزى ، وهو فى حالة هذيان . أما الآخر فهو إيفان ذلك العامل الروسى ، الذى يعانى من مرض السل ، ويعيش فى قاع المدينة وأخذ كل منهما يفضل عن نفسه ، ويخفف من آلامه .

وجاء الحديث عن الشرق على لسان إيفان ، الذى تحول إلى معلم يشرح لمحسن طبيعة الحضارة المادية ، ويدين ماركس ، ثم يرى الخلاص عند أنبياء الشرق ، ومحسن ينصت ، ويجهل فى هذا الحديث تخفيفاً عن جروحه ، ويرى فى سوزى صورة من أوروبا ، لاتهمها إلا مصلحتها الخاصة ، والغاية عندها تبرير الوسيلة .

إن ما حدث فى رواية « عودة الروح » ، يحدث مثله فى رواية « عصفور من الشرق » فإن مفتش الآثار فى عودة الروح ، وهو فرنسى ، يتحدث عن عظمة مصر ، وعن شخصيتها التى تنتظر الروح ، لكى تعود من جديد ، وتملأ الدنيا حضوراً وحياة . أما هنا فى « عصفور من الشرق » فإن إيفان ، وهو روسى ، يكتشف خصائص الحضارة الشرقية ، ويراهى هى الخلاص للإنسانية فى أزمتها الراهنة .

والأمر ، سواء كان صادراً عن الفرنسى أو عن الروسى ، يخفى وراءه الكثير من عدم الثقة ، التى تعلق مصيرنا بكلمة يتفوه بها غريب عن التراث ، ولكنها تتحول إلى « حكمة » تلفتنا إلى خصائصنا الحضارية .

-٧-

رواية الحكيم تتم على أرض فرنسية ، ويأتى الحديث عن مصر من باب الذكريات وقد ألقى هذا بظلاله على رؤية الرواية ، فابتلعت المعالم الفرنسية معظم المساحة ، وجاء الحديث عن معالم مصر تأكداً لا يبين .

والأمر بالعكس عند الطيب صالح ، فإن أحداث روايته تتم على أرض سودانية ، ويأتى الحديث عن لندن من باب الذكريات .

وقد ألقى هذا أيضاً بظلاله على رؤية الرواية ، فجاء الحديث عن السودان والأهل ، والبيئة مبرراً يخدم هدف الرواية .

تبدأ «موسم الهجرة إلى الشمال» بفعل العودة «عدت إلى أهلى يا سادتى بعد غيبة طويلة» .

والمؤلف عقب هذه الجملة مباشرة يقحمنا فى جو السودان ، فى الطبيعة ، والناس ، والزرع ، والضرع ، والعادات ، والتقاليد .

وهناك صورتان تتكرران فى الرواية بنوع خاص ، وهما صورة النخلة ، وصورة الجد ، كرمزين للأشياء الثابتة .

فهو يقول عن النخلة فى الصفحة الأولى ، وعقب العودة مباشرة :-

« ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير ، أنظر إلى جذعها القوى المعتدل ، وإلى عروقها الضاربة فى الأرض ، وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها ، فأحس بالطمأنينة ، أحس أنني لست ريشة فى مهب الريح ، وأنتى مثل النخلة مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف » .

أما صورة الجد فهى تتكرر كثيراً فى هذه الرواية ، كرمز للثبات وانظر لذلك الصفحات : ١٠ - ١٤ - ٤٣ - ٦١ - ٦٣ - ٦٩ - ٧٣ - ٩١ ، وهو فى بعض الأحيان يطيل فى صورة الجد ، إشباعاً للحنين من ناحية ، ورمزاً للجذور من ناحية ثانية ، فهو مثلاً يقول :-

« وتمهلْتُ عند باب الغرفة ، وأنا استمرئ ذلك الإحساس العذب ، الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى ، كلما عدت من السفر ، إحساس صافٍ بالعجب من أن ذلك الكيان العتيق ، ما يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض . وحين أعانقه أستشيق رائحته الفريدة ، التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ، ورائحة الطفل الرضيع . وذلك الصوت النحيل المطمئن ، يقوم جسراً بينى وبين الساعة القلقة التى لم تتشكل بعد ، والساعات التى استوعبت أحداثها ومضت ، وأصبحت لبنات فى صرح له مدلولات وأبعاد . نحن بمقاييس العالم الصناعى الأوروبى ، فلاحون فقراء . ولكننى حين أعانق جدى أحس بالغنى كأننى نعمة من دقائق قلب الكون نفسه . إنه ليس شجرة سنديان شامخة وارقة الفروع ، فى أرض منت عليها الطبيعة بالماء والخصب ، ولكنه كشجيرات السيل فى صحارى السودان ، سميكة اللحي ، حادة الشوك ، تقهر

ألموت لأنها لا تسرف في الحياة ، وهذا هو وجه العجب ، إنه عاش أصلا ، رغم الطاعون والجبايات والحروب وفساد الحكام ، وهاهو الآن يقترب من عمامه المائة ، أسنانه جميعا في فمه ، عيناه صغيرتان ، باهتان ، تحسب أنهما لا تريان ، ولكنه ينظر بهما في حلقة الليل ، جسمه الضئيل منكمش على ذاته ، عظام وعروق وجلد وعضلات ، وليست فيه قطعة واحدة من الشحم ، يقفز فوق الحمار نسيطا ويمشى في غبش الفجر من بيته إلى الجامع .

ولكن المؤلف في بعض الأحيان ، ينساب مع الذكريات دون هدف ، سوى أن يرضى حاجة في نفسه . إن الفصل / ٥ مليء بالثرثرة ، التي تدور في المجالس السودانية حول الجنس والزواج وسيرة الناس ، وهي استطرادات لا تلتحم مع الهدف الكلى للرواية ، ولا ترضى شيئا سوى المتعة الذاتية التي يحسها المؤلف ، وهو يجتر مثل هذه الذكريات .

٧-٢

وليس هذا بالشئ الوحيد ، الذي يتفوق فيه الطيب صالح على توفيق الحكيم فإن هناك أمرين لا يقلان عن ذلك أهمية :-

١ - الحكيم أشار في نهاية روايته ، وعلى لسان العامل الروسي ، وبطريقة مباشرة وخطابية ، إلى أن الغرب قد سمم حضارة الشرق بسم زعاف لا براء منه ، ولكن الطيب صالح ينطلق من هذه الفكرة ، ويجعلها تلتحم بالبنية الفنية للرواية ، وتمثل ملمحا أساسا في تركيبة البطل .

٢ - مشكلة محسن هي مشكلة شخصية ، صاغها توفيق الحكيم في جو من الإثارة ، والمفارقات الغريبة ، والمواقف المضحكة ، وحديث البغاء ، وعالم الموسيقى ، والمتعة ، وحديث المرأة والحب ، ثم ارتفع بهذه المشكلة في النهاية ، وعن طريق الحوار ، إلى مشكلة حضارية . أما مشكلة مصطفى السعيد فهي مشكلة جيل بأكمله ، وهي تلقى بظلالها على كل منحنيات الرواية ، من بدايات الفصول ، إلى مختلف الإشارات إلى الطبيعة ، والبيئة ، والحياة اليومية .

وكلا الأمرين يحتاجان إلى تفصيل وتحليل .

يذكر إيفان فى رواية الحكيم ، أن أوروبا لم تكتف بحقنة المورفين ، ولكنها سممت الشرق بسم نافع .

ذكر إيفان هذا ، وهو يحاور محسن فى نهاية الرواية ، وبعد أن انتهت تماما قصته مع سوزى ، ومن هنا جاء هذا التقرير ملصقا ، أشبه بمحاضرة أو تعليق ، لم يتشربه الموقف ، ولم ينعكس على تصرفات الشخصية .

والأمر يختلف مع الطيب صالح ، إن شخصية البطل عنده غير سوية ، ليس هو « عطيل » الفارس النبيل ، فان عطيل هو أكذوبة كما يقول المؤلف ، وليس هو صورة لسلفه الذين غزوا أسبانيا بحثا عن المجد « إنما أنا لا أطلب المجد ، فمثلى لا يبحث عن المجد » كما يقول المؤلف أيضاً . ليس البطل هو هذا ولا ذاك ، ولكنه شخصية غير سوية ، تحمل داخلها جرثومة مرض حقنه الغرب فى دماغها ، ولا سبيل إلى الخلاص منه :-

« البواخر مخرت عرض النيل أول مرة ، تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود ، وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر ، الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل ، فى السوم وفى فردان ، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام . نعم ياسادتى ، إننى جئتكم غازيا فى عقر داركم ، قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ ، أنا لست عطيل ، عطيل كان أكذوبة » .

منذ البداية تواجهنا صورة لمصطفى سعيد ، بلا أهل ولا أقارب ، ولا ثقافة ، يسافر من السودان دون أن يودعه أحد ، أو تلوح له يد . كل ميزته أنه يملك عقلا حادا ، يستطيع به أن يستظهر الحضارة الأوروبية ، وإن يجيد تلاوة معارفها ، لفت نظر المفتش الإنجليزي ، فحمله على جواد أبيض ، وكأنه رقيق قد اختطفه من أحراش الغابة ، ثم أودعه مدرسه إنجليزية بالسودان ، وبعد أن أثبت قدرته على الاستيعاب والاستظهار ، حملوه إلى القاهرة ، وهى يومئذ مثل امرأة أوروبية على حد تعبير المؤلف . وبعدها حملوه إلى لندن .

عاش مصطفى سعيد الحضارة الأوروبية ، يستظهر علومها ، ويرطن بلغتها ، ولكنه

لم يستطع أن يكون مثلهم تماما ، كان مثل « أرنب التجارب » ينبت، صدق النظرية ، ولكنه ابدأ لن يتحول إلى إنسان .

ظل يعيش على السطح ، ويضاجع كل ليلة امرأة ، ويحمل داخله جرثومة فساده ، حتى انتهى به الأمر إلى أن يرتكب جريمة قتل .

هو إذن صورة للعبد الرقيق ، باعه النخاسة في أسواق لندن . وظل أكثر من ثلاثين عاما ، وهو يعيش في لندن حياة الرقيق ، يردد أفكار السادة ، ويرطن لغتهم ، ولكن دون أن يصل إلى مستواهم ، فلا يزال غبيا في تكوينه بقعة مظلمة ، على حد تعبير القاضي ، وهو يتلو عليه حكم الإدانة .

وظلت هذه الجرثومة كامنة زمينة وحملها معه بعد عودته إلى السودان ، ثم أورثها بعده صديقه الراوية ، الذى تحول تحولا فجائيا فى الفصول الأخيرة ، فهو طالب دكتوراه ، عاد إلى بلده ، وانتمى إلى أهله ، وأخذ يتابع قصة مصطفى سعيد ، وفجأة تحركت الجرثومة الكامنة داخله ، واضطرب وانتهى به الأمر إلى الانتحار ، لقد تلبسته تلك الجرثومة العجيبة ، ودخل حالة المرض منذ الفصل ٩ الذى يبدؤه المؤلف بقوله : « العالم فجأة انقلب رأسا على عقب ، الحب ؟ الحب لا يفعل هذا ، إنه الحقد ، أنا حاقق و طالب ثار ، وغريمى فى الداخل ، ولا بد من مواجهته ، ومع ذلك ما تزال فى عقلى بقية . تدرك سخرية الموقف ، إننى أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد » .

٧ - ٤

لم يكن مصطفى سعيد يمثل حالة فردية شخصية ، بل كان رمزاً لقضية عامة ، وحين ينقل المؤلف فى الفصل الأول من وثيقة ميلاده ، أنه من مواليد ١٦ أغسطس سنة ١٨٩٨ م ، فانما يشير بهذا التوثيق إلى أن هذه القضية إنما هى قضية الجيل ، الذى رمزنا له منذ البداية بصورة الوطواط الثائث .

وقد نجح المؤلف إلى حد كبير ، فى إبراز هذه المشكلة فى صورة قضية عامة ، وحدث تبادل المواقع بين الشخصيات ، لأن الجميع يخضعون لظروف واحدة ، وأصابت الراوية فى النهاية جرثومة مصطفى سعيد ، لأنها جرثومة تنتمى إلى جيل بأكمله ، وهو ذلك الجيل الذى ولد فى أواخر القرن التاسع عشر ، وترعرع فى بداية القرن العشرين ،

وشهد ازدهار الاستعمار ، وانتصار الحضارة الأوروبية .

ومن هنا فإن المؤلف قد تنامي بصورة مصطفى سعيد إلى حد الأسطورة العامة ، التي تعبر عن أحلام الناس أكثر مما تعبر عن واقع مشخص ، وتوحى بأن وجود مصطفى سعيد يتجاوز الحالة الفردية ، ليصبح تعبيراً عن قضية جيل بأكمله .

ومن هنا تحول الراوى إلى باحث عن هذه الأسطورة ، وأصبح يجد مصطفى سعيد أمامه فى كل شئ ، فى أحاديث الناس ، فى ذكرياتهم ، فى أحلامهم ، وتحول عندهم إلى بطل ملحمى قادر على صنع المعجزات ، بل إن الراوى أخيراً يجد نفسه وقد أصابه من مصطفى سعيد ، وأصبح صورة منه :-

« مات مصطفى سعيد منذ عامين ، ولكننى ما أفتأ أقابله من حين لآخر ، لقد عشت خمسة وعشرين عاماً ، وأنا لم أسمع به ولم أره ، ثم هكذا فجأة أجده فى مكان لا يوجد فيه أمثاله ، وإذا بمصطفى سعيد رغم إرادتى ، جزء من عالمى ، فكرة فى ذهنى ، طيف لا يريد أن يمضى فى حال سبيله . »

٧-٥

وقد خلق الشكل مضمونه ، وجاءت الرواية فى رؤية متسقة ، يندمج فيها الشكل بالمضمون .

الرواية هى قضية بحث تهم جيلاً بأكمله ، ومن هنا جاءت نوعاً من الأدب التسجيلى ، الذى يرصد ويعلق ، وقد يعنف فى التعليق إلى حد الغضب . منذ الجملة الأولى فى الرواية ، ترد كلمة « ياسادتى » ، ثم تتكرر بعد ذلك ، لنغى تماماً أننا إزاء راوٍ يرصد ويسجل .

وهو ليس راوياً لطبقة شعبية ، يوقع على ربابة ، ويخلق فى الخيال ، ولكنه راوٍ لطبقة المثقفين ، تشغلهم قضية جيل بأكمله ، إنه حاصل على الدكتوراه ، قضى فى لندن سبع سنوات طالب دكتوراه يدرس وينقب ، ثم عاد إلى بلاده موظفاً كبيراً ، ومُناخب رسالة ، لم تشغله أوروبا عن واقع بلده ، وكان يرى وجوه أهله وأقاربه ، منعكسة على وجوه الناس فى لندن .

وكل هذا يبرر النبذة الغاضبة من الراوى ، فهو كما قلت ليس راوياً من العامة

أو للعامة ، ولكنه صاحب قضية يهمه أمر مصطفى سعيد . وهو أيضا منحاز إلى طرف من هذه القضية ، لأنه على نحو ما صورة من مصطفى سعيد ، وهما معاً صورة من هذا الجيل ، الذى عانى من المشكلة بكل أبعادها .

ومن ثم جاءت الرواية تتخذ أسلوب الوصف ، وتعتمد على الرواية والسرد وتحقق وتتابع . ولكنها أبدا لم تقع فى منطقة الملل ، فقد كان المؤلف يملك من القدرات الفنية ، ما يتيح له الانتقال عن طريق القطع (المونتاج) من الخرطوم ، إلى القاهرة ، إلى لندن ، إلى القرية ، وهو ينوع بين مشاهد القتل والجنس ، وبين العنف والحب ، وهو يكون فى لندن ثم يكون فوق جبال ردفان .

وتدخل « تكنيك » القصة البوليسية ، فأضفى على الرواية الكثير من الغموض والإثارة ، هو لم يستخدم هذا التكنيك فى صوره الهابطة السوقية فالقضايا فى هذه الرواية ، قد بلغت درجة من الجدية والأهمية ، لا تحتل السوقية ولكنه يستخدم جو الرواية البوليسية ، الذى يقوم على الانتقال من غموض إلى غموض ، ويتحول فيه الرواية إلى مفتش تحقيقات ، يثير فضول القارئ دون أن يهبط به أو معه إلى السوقية .

٦-٧

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند نهاية الفصل السابع ، وعند الجملة الأخيرة « وأدركنا الشمس على قمم جبال كورى أعلى أم درمان » .

وهى جملة موحية تتسق مع مضمون هذا الفصل ، الذى يتغنى بالطبيعة فى السودان كشيء ثابت ، يقف شامخا إزاء المتغيرات . مما يتلاءم مع الهدف الكلى للرواية من أولها وحتى نهاية هذا الفصل ، والذى يتلخص فى الانتماء ، والبحث عن الجذور فى البيئة السودانية .

ولكن الرواية ابتداء من الفصل الثامن (ص ٩٧) ، وحتى نهايتها (ص ١٣٢) تتخذ مرحلة أخرى ، تختلف عن المرحلة الأولى ، وتبتعد عن طريق الانتماء إلى طريق اللاانتماء .

فقد كان الراوى فى المرحلة الأولى يتغنى بالمكان ويتيه به ، ويشير إلى النخلة والجد ، ويكرر أفعال العودة واللقاء .

أما فى المرحلة الأخرى ، فإن الراوى يكفر بالمكان ويلعنه ، ولا يذكر النخلة ولا

يشير إلى الجدل ، ويكرر أفعال الحيرة والقلق .

حتى بدايات الفصول تختلف فى المرحلة الأولى عنها فى الثانية .

فالبدايات فى المرحلة الأولى ، قد تكون على النحو الآتى :-

« عدت إلى أهلى ، يا سادتى ، بعد غيبة طويلة » (الفصل / ١) .

« كانت ليلة قاتظة من ليالى شهر يوليو ، وكان النيل قد فاض ذلك العام »

(الفصل / ٣) .

« وقفت عند باب جدى فى الصباح ، باب ضخمة عتيق من خشب الحراز ،

لا شك أنه استوعب حطب شجرة كاملة ، صنعه ود البصير » (الفصل / ٥) .

أما البدايات فى المرحلة الأخرى ، فقد جاءت على النحو الآتى :-

« العالم فجأة انقلب رأسا على عقب » (الفصل / ٩) .

« دخلت الماء عاريا تماما كما ولدتنى أمى » (الفصل / ١٠) .

وبذلك تحولت الرواية إلى قسمين ، لا يمهّد أحدهما للآخر ، قسم أول يبحث

عن نهاية ، وقسم ثان يبحث عن بداية .

الرواية تبدأ بفعل العودة على لسان الراوى ، وهو شخص مثقف ، يبحث عن

الانتماء ، زادته الغربة إحساسا بأهله ، ولكن فجأة يسقط حين سمع حادثة وفاة زوجة

مصطفى سعيد ، ويضيق بالمكان ، ويلعن الأهل ويختفى تحت دوامات النيل ، لا هو

من أهل الشمال ، ولا هو من أهل الجنوب .

وابتداء من الفصل / ٨ ، تضاعلت قضية مصطفى سعيد ، وأزمته الحضارية ،

وطفت على السطح أزمة الراوى ، وأصبح هو البطل الجديد ، الذى يعانى من أزمة

ميتافيزيقية ، فيها ظلال من عقدة الروايات الوجودية ، فقد أصبح عابثا يردد مصطلحات

الفلسفة الوجودية ، عن الوجود وعدم اللزوم واللامعنى والشئ الذى يطفو فوق السطح ،

حتى صرخته الأخيرة التى أنهى بها الرواية ، كانت أشبه بصرخة ممثل هزلى فوق مسرح

كبير ، تثير من السخرية والإشفاق ، أكثر مما تثير من الإعجاب والبطولة .

وبذلك انتصرت الفلسفة الغربية ، وأصبحت فكرة العودة كقضية شغل بها الراوى

نفسه لا معنى لها ، فمصطفى سعيد قد مات ، والراوى قد اختفى فى أحضان النيل .

وكل هذا يؤكد ماسبق أن ذكرناه مرارا ، من أن الصراع الحضارى يؤدى فى نتيجته الأخيرة إلى انتصار الحضارة الغالبة ، وفرض قواها وفلسفتها على الحضارة المغلوبة . ان الرؤية العبثية تنتصر فى تلك الرواية على قضية الانتماء ، وتبتلع ملامح المكان .

- ٨ -

تواتر سقوط البطل عند طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، والطيب صالح ، وعلى الرغم من البداية المشجعة عند الأخير ، إلا أن بطله يخضع فى النهاية لقانون الصراع الحضارى ، ويلقى بنفسه فى تيارات النيل المتصارعة ، وهو يصيح صيحة لا معنى ، وكأنه ممثل يؤدى دورا فى مأساة من مآسى سارتر .

يحيى حقى وحده ، هو الذى استطاع أن يتمرد على أسر هذه الدائرة ، وأن يحقق فى « قنديل أم هاشم » أمرين ، لم يحققهما أحد من قبله ، ولا أحد من بعده ، ممن تعرضوا لموضوع الصراع الحضارى . أولهما : قوة المكان . وثانيهما : الشكل التاريخى .

٨ - ١

إسماعيل ، بطل الرواية ، يحمل المكان داخله ، وفترة السنوات السبع التى قضها فى لندن هى فترة عارضة . إن المؤلف يقول « وأقلعت الباخرة » ، وعقبها مباشرة يقول « وبعد سبع سنوات عادت الباخرة » ، فهذه السنوات السبع لا تساوى فى حسابها الحقيقى ، سوى أداة عطف مكونة من حرف واحد .

إن أحداث الرواية كلها تقع على أرض مصر ، وحياته مع مارى فى لندن لم تكن إلا من باب الذكريات ، هو لم يتمرد على أهله « تعالوا جميعا إلى » ، فيكم من أذانى ، ومن كذب على ، ومن غشنى ، ولكنى رغم هذا لا يزال فى قلبى مكان لقذارىكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى ، وأنا منكم ، أنا ابن هذا الحى ، أنا ابن هذا الميدان ، لقد جار عليكم الزمان ، وكلما جار واستبد ، كان إعزازى لكم أقوى وأشد .

وما حدث له من تمرد حين ألقى الزجاجة ، وحطم القنديل ، كان مجرد نوبة عصبية ، أشبه بحالة مرض عارضة ، ويصوره يحيى حقى فى حالة هياج واضطراب ، ويقول عنه الشيخ درديرى « إنه مريوح » ويحمله إلى الدار ، ويظل وجهه نحو الجدار وهو فى حالة خجل ، لا يريد أن يحدث أحدا ، ولا أن يحدثه أحد .

ويشفي من هذه النوبة ، ويهبط عليه الحل كوحى ، ويصور المؤلف ذلك فى حالة احتفالية « واستيقظ إسماعيل ذات صباح ، وهو يشعر بنشاط عجيب ، فى مثل هذه الأحوال ، يقفز الشخص من النقيض إلى النقيض ، فجأة ، وبلا سبب ظاهر ». لقد أدرك الحقيقة ، وتصالح مع المكان ، وعرف أنه لا علم بلا إيمان .

٨-٢

والمكان عند يحيى حقى ، ليس هو مجرد تضاريس جغرافية ، بل هو أقوى من المباني والعمارات ، إنه - فيما يشبه - كالنفس الخفى ، الذى يدب فى ميدان السيدة بعد العصر ، فيتحرك عتريس ، ويتلأل القنديل ، ويحضر أهل البيت من كل مكان ، يصطفون للصلاة وللذكر .

ومن هنا ، فإن الوصف الطويل أول الرواية لميدان السيدة زينب ، هو ليس مجرد وصف جغرافى ، على عادة الكتاب الذين تستهويهم الأحياء الشعبية ، إنه يختلف فى ذلك ، مثلاً عن محمود طاهر لاشين ، لأن الأخير كما ذكرت فى كتابى « القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث » ، مهندس مبانٍ يجوب الأحياء الشعبية ، ويصف الأمكنة وصفاً خارجياً ، وتجذبه النماذج والأحياء الشعبية ، وكأنه سائح يتجول فى متحف للأشياء الغريبة . أما يحيى حقى فهو يصور روح المكان ، ويحوّله إلى رمز يتوارثه الأبناء عن الآباء كما يتوارثون المهن والسمات « من يقول له أن كل ما يسمعه ، ولا يظن له من الأصوات ، وكل ما تقع عليه عينه ، ولا يراه من الأشباح ، لها كلها مقدرة عجيبة على التسلل إلى القلب ، والنفوذ إليه خفية ، والاستقرار فيه ، والرسوب فى أعماقه ، فتصبح فى كل يوم قوامه » .

إن الوصف الصادق للمكان عند يحيى حقى ، هو أنه لا مكان . بمعنى أنه يند عن الأشياء المحسوسة ، وعن التضاريس الجغرافية ، والمرئيات الظاهرة ، ويتحول إلى لامرئى ، إن الناس فى حى السيدة تبدو كأطياف ، والجميع تسيرهم روح واحدة ، ويتنفسون نفساً واحداً ، وكأن كل الأحياء تتشكل فى جسد واحد كبير ، لا أقول « الكل فى واحد » ، ولكن أقول « كل واحد فى الكل » .

ومن هنا فإن صورة هذا المكان ، تحمل خصوصية من نوع معين تجعل إسماعيل فى النهاية يختلف عن مارى ، وتعشش هذه الخصوصية داخله ، فلا يستطيع لها

تخلصا حتى لو أراد ، كما أنه لا يستطيع أن يتخلص من لون جلده ، ولا فروة رأسه .

٣-٨

ولكن قوة المكان عند يحيى حقى تبلغ حدا أعمى تتحول فيه إلى قدر غاشم يبطش بالمبادرة الإنسانية .

إن المكان فى مجموعة « دماء وطن » يهزم الإنسان ، البوسطجى حين يلبس الجلاية ييكى بحرقه ، لأن هذا يعنى هزيمته أمام المكان ، وكذلك بقية الشخصيات فى « أبو فودة » و « قصة فى سجن » تنتهى وقد استجابت للمكان ، وتحول بعضها إلى أعمى تقوده خطاه نحو مصيره . والأمر كذلك فى « قنديل أم هاشم » ، فقد تحول المكان إلى غريزة عمياء ، يمهد لها يحيى حقى منذ البداية ، ويصف تجمع الأسرة حول إسماعيل بأنه أشبه بالغريزة الحيوانية ، ويقول : « جيل يفنى نفسه ، لينشأ فرد واحد من ذريته ، محبة وصلت من قوتها إلى عنفوان الغريزة الحيوانية ، الدجاجة القلقة ذات النظرة المتجسدة الحذرة ترقد على بيضها مشلولة الحركة ، ذليلة العينين ، كأنها راهبة تصلى ، هل هى هبات من فيض كرم ؟ أم جزية جبار مستبد إرادته حديد ، له فى كل عنق طوق ، وفى كل ساق قيد » .

ومن هنا كان لهذه الغريزة أن تنتهى إلى تلك النتيجة ، وأن يخضع إسماعيل فى النهاية إلى روح الجماعة ، ويصبح جزءا من المكان بلا رتوش ، وبلا إضافة ، « وكان فى آخر أيامه ضخم الجثة ، أكرش ، أكولا ، نهما » مثل بقية الناس من حوله .

٤-٨

قلنا من قبل إن كل واحد فى رواية يحيى حقى ، يخضع للكل ، بمعنى أن هناك روحا واحدة تتلبس الجميع ، قد نسميها التاريخ أو الثقافة أو التراث ، أو غير ذلك من مسميات لا تقف عند الواحد الفرد ، ولكنها تشير إلى الوجود الكلى ، الذى لا يقل فى أهميته عن وجود كل واحد ، بل لعل لا أبالغ لو قلت لا معنى لوجود كل واحد سوى أن يخدم هذا الوجود التاريخى المشترك .

ومن هنا أهمية هذا الشكل التاريخى ، الذى بدأه يحيى حقى منذ فترة مبكرة ، تعود إلى ما قبل سنة ١٩٤٥ ، فقد ابتعد عن الشكل التقليدى الذى كان سائدا فى عصره ، وأثر أن يكتب « قنديل أم هاشم » من واقع الشكل التاريخى .

هو يبدأ تلك الرواية بقوله « كان جدى الشيخ رجب » ، وهو ينهيها بقوله :
« إلى الآن يذكره أهل حى السيدة بالجميل والخير ، ثم يسألون الله له المغفرة ...
رحمه الله » . وهو خلال ذلك يعتمد على الراوية ، الذى يميل أحيانا إلى السرد
والوصف ، وأحيانا أخرى إلى المباشرة والتعليق ، وهو فى كل الأحيان يستخدم لغة
جزلة ، وتراكيب تعتمد على اللوازم التاريخية ، وكأننا إزاء الجبرتي وهو يروى الأحداث
التاريخية ، ويسجل وقائع الحياة اليومية .

٥-٨

لقد انتصر المكان ، وعاد يحيى حقى ببطله إلى البلاد ، وجعله يندمج فى الكل
ولكنه انتصار كلا انتصار .

فقد انطلقاً الوهج فى عمن إسماعيل ، وفقد الحماسة ، وتزوج فاطمة ، وأنسلها
خمسة بنين وست بنات ، وأصبح أكلوا نهما أكرش ، وسكن تلال القاهرة ، وكان
كل زواره من الريفيين والريفيات ، يأخذ أجره الجينة والأوز ، وكأنه صورة أخرى من
المشعوذين ، الذين يسكنون التلال ، ويتعاملون مع السذج والبسطاء .

لقد تخلص يحيى حقى من أسر الدائرة ، ليقع فى أسردائرة أخرى من نوع جديد ،
وخضع بطله لغريزة الجماعة ، وهى غريزة حيوانية عمياء ، تودى بصاحبها إلى هذا
المصير ، دون أن ينفعه علم ولا سفر ، وتطفئ فى عينيه الوهج وحب التغيير .

إن الحفيد هو الذى يروى تاريخ الأسرة ، وكان خيرا أن يضيف إلى النهاية جملة
واحدة ، كوصية من جده أو عمه ، توحى بأن المبادرة البشرية ، المتمثلة فى إضافة
جديدة من جيل جديد ، يمكن أن تهزم الغريزة العمياء ، وان تتغلب على الظروف
القاهرة ، وأن تعدل من أسره الدائرة الصارمة .

- ٩ -

كانت المشكلة عند جيل الرواد ساخنة ، وتخفى وراءها صراعا حقيقيا ، هم أول
ضحاياها ، فقد سافروا إلى الخارج ، وعاشوا لفترات طويلة مشكلة الصراع الحضارى ،
ووقعوا فى تجارب شخصية ، أخذوا يعبرون عنها بالكلمة ، ومن هنا انصف تعبيرهم
بالصدق الفنى ، الذى يعكس خلفه رصيذا حقيقيا من المعاشة والمعاناة .

ثم انطفأت المشكلة بعد ذلك ، وتفرغت من المعاناة الحقيقية ، وتحولت إلى مجرد

قالب ، قد يكون وسيلة لتصوير جو الإثارة والمتعة كما فى « الساخن والبارد » ،
أو لتصوير جو القسوة والعنف كما فى « أصوات » .

٩ - ١

عطيل يمثل فى ذهن ديدمونه صورة للخيال المثير ، وهو يحدثها عن الغرائب
فى صحراء العرب ، وعن قوم لارءوس لهم ، وحيوانات غريبة ، وروائح نفادة وأطعمة
حريفة ، ونباتات شوكية .

واستمرت تلك الصورة تنمو عند الرومانتيكيين ، فقد سافروا فى رحلات إلى بلاد
الشرق ، لا يبحثون عن همومها الحقيقية ، ولا يصورون تطلعات الإنسان فى تلك
البلاد ، ولكنهم كانوا يبحثون عن المدهش والمثير ، الذى ينتزع القارئ الأوروبى من واقعه
المادى ، ويخلق به فى عالم الغرائب ، ويقوم بالدور الذى تقوم به الآن رواية
الخيال العلمى .

ورواية « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، هى من هذا النوع الرومانتيكى ، مس
إيفانس ، بطلة تلك الرواية ، تهرب من عالم الغرب ، وتبحث عن المثير فوق جبال لبنان ،
وترتمى فى أحضانه ، وكأنه نداء الشرق ، ذلك المجهول الذى يتميز بالإثارة والغموض .

٩ - ٢

والطائرة تتحرك بهما فوق مجموعات من السحب الرقيقة ، غفا يوسف منصور
غفوة قصيرة وبجانبه حبيبته جوليا ، لم تمنعه من أن يسمع المضيف يسأل زميلته فيما
إذا كان يمكنها أن تحب رجلا شرقيا ، وتجيبه بأنه يمكن أن تحبه فقط وفى ليلة
صيفية ، تحت سفح الهرم ، تشعر فيها بلحظات من السعادة ، ولكنها لا تستطيع أن
تتزوج وتربط به إلى الأبد .

ذلك هو موضوع الرواية ، الذى يشير إليه عنوانها « الساخن والبارد » ، وهو عنوان
يمكن أن ينحل فى النهاية إلى المقولة الشهيرة : الشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان .
فالساحن الساخن والبارد بارد ، ولكل منهما طبيعة مختلفة .

وهو الموضوع الرئيس فى الرواية ، بداية من عنوانها وحتى أسطرها الأخيرة ، ولا
يحتاج إلى أن يلخصه المؤلف فى ذلك الحوار بين المضيف وزميلته ، ولا إلى ذلك
الموقف المتكلف ، لولا حاسة الصحفى التى تريد أن توضح كل شئ ، وأن تنص على

كل شيء ، لأنها تخاطب جمهوراً من أنصاف المثقفين ، يسلى نفسه بقراءة الرواية ، وهو فى الأوتوبيس ، أو وهو يغفو على سريره .

ومن هنا لا نجد فى « الساخن والبارد » مناطق للغموض ، فكل شئ فيها مكشوف وواضح ، وتنطفىئ عملية المشاركة التى ينميها المؤلف فى قارئه ، وتجعله دائماً متيقظاً ، يبحث عن الحل .

حتى النهاية ، التى عادة ما يجعلها الروائيون مشوقة وموحية ، ينص فيها المؤلف على كل شئ ، ويضع النقاط على الحروف .

كل شئ داخل الرواية يوحى بأن اللقاء الدائم بينهما مستحيل ، تحدته عن تاريخ بلادها فيغضب ، تهم بدفع حساب الفندق فيغضب ، تراقص آخر فيغضب ، تحدته عن طبيعة بلادها فيغضب ، تعيش معه دون زواج فيغضب ، كل شئ يوحى بالاختلاف ، والساخن ساخن والبارد بارد ، وهى قضية يمكن أن يستنتجها القارئ حتى من العنوان ، ولكن المؤلف فى أواخر القصة يورد من العبارات ما يضع النقاط على الحروف ، وما يوضح ماهو واضح ، من مثل :

« كن عاقلاً ، يجب أن تعترف بأننا لعينا ، كنا طائشين ، كنت أحلم بمغامرة » .

« كانت الكلمات السويدية تقول له إنهما زوجان ، عاشا معاً سنين طويلة ، لهما لغة واحدة لا يفهمها ، وبلد واحد ، وجنسية واحدة ، وإنه دخيل متطفل عليهما » .
« يوهيسيف أريد أن أعود إلى استقرارى ، أريد أن أعود إلى اطمئناني ، أخطأت ، كانت حماقة منى أن أتركه ، لن أجد رجلاً يمنحنى الطمأنينة مثله » . « لو كنت زوجاً مثلى لعرفت أن الحب ، مهما يكن كبيراً رائعاً مثل حبنا ، فهو لا يعدو أن يكون مغامرة ، إذا كان على حساب زواج » . « أرجو ألا تسمى الظن بى ، فلم يكن أمامى حل آخر ، كان على أن أختار بين حبيبى ومسئوليتى كزوجة ، وقد اخترت مسئوليتى ، لأننى قد أعيش بعذاب الحب ، ولكنى لا أستطيع أن أعيش ، وأنا أفكر فى الإساءة التى وجهتها لزوجى » .

٩-٣

قلنا من قبل إن الموضوع الرئيس فى الرواية ، هو موضوع الصراع الحضارى بين الساخن والبارد . ولكن الحقيقة غير ذلك ، فإن الموضوع الحقيقى فى هذه الرواية

يتمثل في جو الأفلام المصرية ، وعالم الحب والمغامرات والقبل .

منذ البداية نعرف أن البطل يعيش فى شقة فاخرة ، فى حى الزمالك الراقى ، وإنه أعزب بلا زوجة ولا أولاد ، ويحدثه الطاهى الخاص ، بأن الأنسة سعاد ، والأنسة هدى ، والأنسة فتحية ، والأنسة نادية ، كل قد اتصلن به على حدة ، وتحرف اننا إزاء زير نساء ، مثل أبى بكر عزت فى فيلم مطار الحب ، أو غيره من الأفلام المصرية ، التى تقوم من أولها إلى آخرها على المغامرات النسائية .

يقوم البطل فى الرواية برحلة إلى البلاد الاسكندرافية ، ويقع فى مغامرة حب مع جوليا ، وينتقل معها من السويد ، إلى النرويج ، إلى الدنمارك ، وتمتلى الرواية على طولها (٢٦٦ صفحة) بحياة الفنادق ، والقبل ، والإثارة ، والرقص ، والشرب ، والانتقال من الشواطىء ، إلى الغابات ، إلى القصور ، والأماكن السياحية ، إلى الكنائس العتيقة ، إلى القطب الشمالى وشمس منتصف الليل .

ومن هنا فإن موضوع الصراع الحضارى قد خفت حدته ، ولا يأتى إلا عرضاً ، وخلال جمل متناثرة ومباشرة ، تدل على أن اللقاء بين الساخن والبارد مستحيل ، فهو إذن مجرد قالب شكلى ، أو خيط خارجى ، يجعل للرواية نهاية كما أن لها بداية ، ويتيح للقارئ أن يستمتع بجو المغامرات النسائية .

حقاً إن النهاية غير ما تريد الأفلام المصرية ، فهى ليست من نوعية النهايات السعيدة التى تجمع بين العاشقين فى قبلة طويلة . ولكن المؤلف عوض عن ذلك بالحديث الطويل فى أول الرواية إلى آخرها عن مغامرات العاشقين ، وتأتى نهاية الفراق بينهما قصيرة ومن باب سد الذرائع .

ويمكن للمخرج بذكائه العملى أن يعدل من هذه النهاية ، وأن يحولها إلى نهاية سعيدة ، تتمثل فى اللقاء بين الزوجين ، بعد تلك النزوة الطارئة ، فقد عاد كل منهما إلى صاحبه ، واستغرقا فى قبلة طويلة ، تعوض شهور الحرمان والفراق .

- ١٠ -

احتفى التيار الواقعى بتصوير جو القسوة فى القرية المصرية ، الذى يطيح بكل ماهو جميل وحسن ، فريم فى رواية « يوميات نائب فى الأرياف » تذهب ضحية جمالها . وقاسم فى « المعذبون فى الأرض » يتمتم بحسرة « ماينبغى للفقراء أن يلدوا البنات » .

وتساير رواية « أصوات » هذا التيار الواقعي ، وتجلب إلى قرية مصرية سيدة فرنسية ، تتميز بالجمال والحيوية ، ولكنها سرعان ما تذهب ضحية ذلك وتموت بين أيدي السيدات العجائز في القرية ، وهن يؤدين لها طقوس الختان .

وتبلغ النغمة حدها المنهاى ، حين يسمع المأمور بهذه الحادثة ، ويصبح في نبرة تحمل الكثير من غضب المؤلف : -

« أية بربرية هذه التى أحكمها ، وعلى أن أعيش فيها ، حتى مع الأجانب يا عالم ، ومع النساء ، هه ، عصفور من الشرق ، قنديل أم هاشم ، كيف وصلنا إلى هذا الدرك الأسفل ، مسكين أنت يا حامد ، النداهة نادتك فقطعت بلاداً وبحاراً ، لتفقد أعز ما تحرص عليه فى بلدك » .

فالرواية إذن تصور جو القسوة فى القرية ، وتأتى من باب المعارضة لروايات مثل « قنديل أم هاشم » و « عصفور من الشرق » ، وهى معارضة من باب القلب ، تأخذ قالب الصراع الحضارى ، وتفرغه من مضمونه ، وتحوله إلى مشكلة واقعية تهتم بتصوير حياة القرية المصرية .

١٠ - ١

وحين تفقد قضية الصراع الحضارى سخونتها فى الأجيال التالية ، فلا يعنى هذا أنها قد وجدت حلاً ، بل هو يعنى ما هو أخطر من ذلك ، وهو أن الأجيال التالية قد استسلمت للصراع الحضارى ، وأن الحضارة الغربية قد زحفت على الحضارة العربية الإسلامية فى عقر دارها ، واستسلمت لها الأخيرة ، وألقت السلاح . فلم تعد قضية الصراع الحضارى تشغل الأجيال التالية ، كما كانت تشغل جيل الرواد الذى عانى ، وقاوم ، وطرح الأسئلة ، وحث على الإجابة ، وبحث عن الحل .

إن رواية « أصوات » يمكن أن تقدم ، فى وجهها الخفى بين السطور ، صورة لهذا التطور الخطير ، حامد يهاجر إلى فرنسا ، ويحب سيمون ، ويتزوجان ، ويصبحان نموذجاً لتلك الحياة العصرية ، التى يحسدهما عليها الريفيون ، وتأتى معه لتزور أهله فى القرية المصرية ، إنها سعيدة مع زوجها ، وتتصرف بانطلاق وتلقائية ، ويثور حولهما جو من الغيرة والحسد والأنانية ، حتى تذهب سيمون ضحية لهذه النزاع الشريرة ، ويتمنى بعدها حامد أن لو عاش أبداً فى فرنسا يتمتع مع زوجه بحياته العصرية الراقية ، دون أن

بفكر فى العودة إلى قدره « وقدرها » على حد تعبير أمه ، وهى :صبح نى نهاية الرواية ، ويختلط صوتها مع « أصوات » المجائز ، وكأنهن جوقة للحنن والسواد .

وتلك هى العبرة التى يجب أن نسلط عليها الضوء بكثافة ، فإذا كان هذا هو التغيير ، الذى قد حدث خلال جيل واحد فقط ، فقير بعيد ، لو لم نحسن الإفادة من العبرة ، أن تنحسر الحضارة العربية الإسلامية عن أرض الواقع ، لتتوارى بين بطون الكتب ، وخزائن المساجد .

الفصل الرابع

النزعة التوفيقية / ١

- ١ -

قلنا فى الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » : إن الصراع الحضارى فى المنطقة ، خلف وراءه ثلاثة نماذج : نموذج إسلامى انتهى ، فى بعض وجوه تطبيقه ، إلى شكرى مصطفى كطرف أول . ونموذج أوروبى انتهى ، فى بعض وجوه تطبيقه ، إلى أدونيس كطرف ثان . ونموذج توفيقى يحاول أن يمرر الإنجازات الأوروبية ، تحت غطاء من الشرعية والتاريخ ، وقد تمثل فيما أطلقت عليه صورة الوطواط التائه .

أما فى هذا الكتاب (الكتاب الرابع) ، فقد تابعنا مردود هذه النماذج على الرواية العربية ، فجاء الفصل الأول يكشف عن ملامح التراث فى الرواية العربية كطرف أول ، وجاء الفصل الثانى يكشف عن تغريب التراث فى الرواية العربية كطرف ثان . أما هذا الفصل فهو يتابع آثار النزعة التوفيقية على الرواية العربية .

- ٢ -

ونعنى بالنزعة التوفيقية هنا ذلك النوع من الرواية التاريخية ، التى تجتلب المضمون من التاريخ العربى الإسلامى ، وتصبه فى ذلك القالب الأوروبى ، الذى عرفنا نماذجه عند والتر سكوت ، وإسكندر ديماس ، وغيرهما ممن يحيلون التاريخ إلى مسرح لرواية ، تقوم على الحب والمغامرات ، والقتل والمناورات ، ويقوم البطل فيها بدور ملحمى ينتزع الإعجاب والتقدير .

وقد ألفت هذه النزعة التوفيقية بظلالها على الرواية التاريخية فى العالم العربى ، خلال خطين يتوازيان ولا يندمجان ، أحدهما يتمثل فى المعلومات التاريخية ، والآخر يتمثل فى قصة الحب .

وهما خطان قد يتعاونان ، وقد يكون البطل التاريخى هو نفسه بطل قصة الغرام ، ولكن يظلان مستقلين غير مندمجين ، فالمعلومات التاريخية قد تأتى عن طريق السرد والرواية ، أو عن طريق تدخل المؤلف بالشرح والتحليل . وقصة الحب قد تمثل وحدها رواية غرامية ، تتنقع وراء أحداث تاريخية ، وأعلام تاريخية ، دون أن تنفذ إلى جوهر الزمان ممثلاً فى التاريخ ، ولا إلى خصوصية المكان متمثلة فى البيئة ولو أحللنا محل هذه الأعلام التاريخية ، أعلاما عصريه لتحولت الرواية بسهولة من رواية تاريخية إلى رواية اجتماعية .

وقلنا مرارا إن النزعة التوفيقية فى المنطقة ، قد أسفرت عن انتصار النموذج الأوروبى ، لأنها فى حقيقتها تهدف إلى تمرير الإنجازات الأوروبية ، تحت مبررات منتزعة من ثقافة المنطقة ، وتنطلى على إنسان هذه المنطقة .

وقد انعكس هذا على الرواية التاريخية خلال ملمحين بارزين ، أولهما يتمثل فى سيطرة المنهج التاريخى على الرواية ، إن صح هذا التعبير والآخر يتمثل فى سيطرة قصة الحب على المساحة العظمى للرواية ، وتحويلها من رواية تاريخية إلى رواية غرامية .

أما الملمح الأول فقد جاء نتيجة لبنية الشكل التقليدى فى الرواية ، وهو شكل يتطور خلال بداية وفترة ونهاية ، انعكاسا لحركة الشمس ، التى تمتد من الصباح إلى المساء ، ومرورا بساعة الذروة فى الظهيرة ، أو بعبارة أخرى : هو شكل يعتمد على الهيكل الحكائى التاريخى (الزمنى) ، الذى يتطور بالحدث ، ويرصد حركته ، وهو ينمو منذ البداية وحتى النهاية .

أما الملمح الآخر ، فقد جاء نتيجة للشكل التقليدى أيضا ، ولكن فى صورته الشعبية الهابطة ، وهى صورة تمثلت فى كم من الروايات المترجمة ، التى تهدف إلى تسلية القارئ ، وإزجاء وقت فراغه ، فى عصر لم تكن فيه أجهزة الإعلام ، من راديو أو تلفزيون قد انتشرت ، فحلت محلها الروايات المترجمة ، أو الروايات التى تؤلف على غرارها ، وتقوم بدور المسلسلات التى لا تتركز على القيمة الفنية ، بقدر ما تتركز على إثارة الإعجاب لدى أنصاف المثقفين ، ممن كانوا لا ينظرون إلى الرواية كجنس أدبى راق ، ولكن ينظرون إليها كوسيلة للتسلية ، تقوم بالدور الذى كان يقوم به منشد الرابة فى المقاهى الشعبية .

ومن هنا لانراها تتركز على بنية الرواية التقليدية بمعناها الفنى ، الذى يقوم على الإيهام بالواقع ، واستثارة القارئ لكى يعايش هذا الواقع ، ولكنها تستحدث ملامح فنية ، تتناسب مع قارئ شعبى ، نحاول الرواية أن تدمجه فى الحدث ، وأن تبهره بطريقة لاثثير الوعى عنده ، ولاتستفزه خلال إحياءات يسعى القارئ إلى اكتشافها وفك رموزها .

وقد تمثلت تلك الملامح الفنية فى الجو الملمحى ، وفى البطولة الفردية التى تصنع

الخوارق والمعجزات ، ومفاجآت غير مبررة ولا مفلسفة ، وأشعار تتوالى نشكو سوء الحظ ،
ونتطلع إلى تدخل قوة عليا ، تغير من هذا المصير المنكود ، ثم تسعى أخيرا نحو نهاية
سعيدة ، لا يهم أن تكون مبررة خلال الأحداث السابقة ، بقدر ما يهم أن ترضى رغبة
القارئ في الهروب نحو أجواء سعيدة ورومانسية تعويضا عن واقع الحرمان والإحباط .

- ٤ -

وروايات جورجى زيدان خير ما يمثل ما آلت إليه الرواية التاريخية ، فى عالمنا
العربى ، وخير ما يكشف بصورة واضحة عن الملمحين السابقين .

فالمعلومات التاريخية تسرد فى رواياته عن طريق الشخصيات أو تدخل المؤلف ، أو
الإشارة فى الهامش إلى المراجع ، وتحول هذه المعلومات إلى بطاقات ملصقة دون أن
تمتصها بنية الرواية .

وقد تحولت روايته ، من الناحية الأخرى ، إلى شكل شعبى ، يحل محل السيرة
الشعبية ، ويؤدى وظيفة أجهزة الإعلام ، ويقوم على المغامرات والمناورات ، ويعتمد على
قصة الحب ، التى تستبد بالمساحة العظمى ، وتحول كل شئ داخل الرواية حتى التاريخ
إلى ديكور ، يقوم بالدور الثانوى الذى يهيم المسرح لاستقبال الأبطال . والشخصيات
محدودة ونمطية ، فهى لا تتجاوز العاشق والمعشوق والعذول والتابع الأمين ، وقد تحولت
إلى قالب جاهز ، يتكرر من رواية إلى أخرى ، ولا تتغير سوى أسماء الأعلام ، وأسماء
الأمكنة ، والمعلومات التاريخية .

- ٥ -

جورجى زيدان ، كما سبق أن ذكرنا فى الفصل الثانى ، هو من أصحاب نزعة
« تغريب التراث » ، بطريقة سافرة ، مرتفعة الصوت ، لا تحتاج حتى أن تستر وراء
النزعة التوفيقية .

وقد أشرت إليه فى الفقرة السابقة ، لا لأنه من أصحاب النزعة التوفيقية ، وإنما
لكى أصل إلى الكشف عن قوة تأثيره على مجرى الرواية التاريخية . ولكى أصل إلى
نتيجة أخرى ، وهى أن النموذج الأوروبى ممثلا فى روايات جورجى زيدان ، قد انتصر
وألغى بظله الثقيل على مسيرة الرواية التاريخية فى مصر والعالم العربى . فقد تحولت قصة
الحب عند زيدان إلى قالب يفرض نفسه ، وأصبح الكثيرون يرددونها فى أدوارها المكررة

التي تدور حول العاشق والمعشوق والحاسد والتابع ، وأحيانا العجوز الماكرة .
إن موقفا قصيرا يرد عند زيدان في روايته « شارل وعبد الرحمن » (صدرت سنة ١٩٠٤) ، يدور حول فتاة تتنكر في ثياب رجل ، تضع عل وجهها لثاما ، وتقتحم المعركة لتتقذ حبيبها من برائن الموت .

وهو موقف يرد كثيرا في السير الشعبية ، فالمرأة تتنكر في ثياب رجل ، وتذهب إلى الموقع لكي تنقذ حبيبها كما في سيرة الأميرة ذات الهمة ، أو تنقذ ابنها كما في سيرة علي الزريق .

والفنان الشعبي يلح على هذا الموقف بدافع من حاسته الفنية ، التي تعي الغرابة في هذا الموقف ، مما لا يجدها الإنسان في حياته العادية ، ويفر إليها عن طريق الفن ، حبا للإثارة ، وتغيير للنمط المعهود .

هذا الموقف ينطلق منه على الجارم ، ويكتب رواية كاملة تحت عنوان « الفارس المثلج » (صدرت سنة ١٩٤٩) ، تكاد تكون صورة ممطوطة لهذا الموقف القصير عند زيدان .

- ٦ -

لم يكن تيار التسلية في الرواية التاريخية ، امتداداً للسيرة الشعبية ، ولكنه كان ابتداءاً للروايات المترجمة الهابطة .

وهذا يعني انحدار الخط البياني ، الذي يمثل سلامة الذوق ، وسعة الخيال ، وقوة الابتكار ، والبحث عن الخصوصية .

فقد كانت السير الشعبية تمثل خيالا من صنع الإنسان العربي ، ولم تكن قصة الحب هدفا لذاتها ، بل كانت طريقا للكشف عن نبيل الفارس ، وشهامة البطل تسفر في النهاية عن انتصار قيم الخير والشجاعة ، على قوى الشر والخديعة .

أما الروايات المترجمة ، وخاصة ما يدور حول شرلوك هولمز واللص الظريف ، فقد كانت تسرف في تصوير جو الجريمة والتآمر ، وحياة السجن والجدران ، وتجعل من قصة الحب هدفها الأساس ، الذي يشغل القارئ بالمغامرات والمناورات ، وتضييع خلال ذلك قيم الفروسية والنبيل .

وقد تسلل هذا التيار في صورته الهابطة إلى الرواية التاريخية ، فتتوجها لانتصار النزعة

التوفيقية ، وللكشف عن ملامح هذا التيار ، يمكن أن نحلل ثلاث روايات هي حسب ترتيبها التاريخي :-

١ - مرح الوليد : على الجارم .

٢ - أميرة قرطبة : عبد الحميد جودة السحار .

٣ - سلامة القس : على أحمد باكثير .

ولم يكن اختيار هذه الروايات عبثاً ، ولكن لأنها قد تخلت عن أى مضمون سياسى أو اجتماعى ، وخلصت لجانب التسلية ، ابتداء من العنوان الذى يشير إلى غلبة الطابع النسائى وجانب المرح . إن رواية مثل رواية « أميرة قرطبة » لا تلعب المرأة دور البطولة فى تسيير أحداثها ، ولكن الذى يقوم بهذا الدور هو المنصور أبو عامر مؤسس الدولة العامرية فى الأندلس ، ومع ذلك تصر هذه الرواية على أن تضع صفة « امرأة » على غلافها ، تأكيداً لجانب التسلية فى مثل هذا النوع من الروايات .

وكل هذا يبرر غلبة الطابع السينمائى على هذه الروايات الثلاث ، فهى تزدهم بالغناء والفكاهة ، ومواقف الغرام ، واحتدام العواطف ، وتبادل القبل ، بل إن إحداها ، وهى رواية سلامة القس ، تحولت إلى فيلم غنائى قامت ببطولته أم كلثوم ، واجتذبت إليه الكثير من الجماهير .

-٧-

تتوالى عناوين الفصول فى رواية « مرح الوليد » على النحو الآتى :-

نصح وعناد - رشد وغى - سجن وإطلاق - هجر ولقاء - نار ورماد - موت وحياة - ضحك وبكاء - قتل ودمار .

وهى كلها - فيما عدا العنوان الأخير - تقوم على فكرة « الطباق البلاغى » ، وهى فكرة تخفى وراءها نزعة توفيقية ، تضرب إلى بنية العمل الروائى عند الجارم .

إن الشئئين لا يزالان مستقلين ، ولم يندمجا فى موقف واحد يتبناه الجارم ، ينبئ عن شخصية تضيق وتبتكر ، دون أن تقف عند الظواهر الخارجية مستقلة ، فالتأمل عند الجارم تأمل سطحي ، يقف عند المقابلة بين الأشياء ، ولا يتغلغل وراء السطح إلى جوهر الأشياء ، فيدرك العوامل المشتركة ، ويخرج بموقف ثالث .

ومن هنا يبدو الخطان السابقان مستقلين فى هذه الرواية ، فالتاريخ يتأثر خلال الصفحات كمعلومة ملصقة ، يجد المؤلف فى تقديم جرعات كافية منها ، وكذلك قصة الحب تغطى مساحة كبيرة من الرواية ، يهدف المؤلف إلى تغطيتها إشباعاً لنهم القارئ .

إن الرواية تدور حول شخصية الوليد بن يزيد ، وهى شخصية ، فيما يذكر المؤرخون ، عابثة ، لا تراعى الدين ، ولا تهتم بالتقاليد .

ولكن المؤلف ينطلق من موقف الدفاع عن هذه الشخصية ، ويرر تصرفاتها بطبع الفنان ، الذى لم يخلق لأعباء المسؤولية ، والذى يريد أن يشبع نزواته الفنية ، ومن هنا أخذ المؤلف يتابع أخبار الوليد ، وخاصة ماورد منها فى كتاب الأغاني حول الشعر ، ومنادمة الأصدقاء ، والاستماع إلى نوادر أشعب .

وكل هذا أدى إلى أن تتفرغ الرواية من أية قيمة مضمونية ، أو هدف تاريخى ، وأن تتمحور لجو التسلية والمتعة ، وأن تلتقى فى هذه الحالة مع تيار الروايات المترجمة ، التى تهدف إلى محض التسلية .

وكل الفرق يتلخص فى أن لغة الجارم فى هذه الرواية ، جاءت جزلة متأثرة بالتراكيب القرآنية ، مما أوجد نوعاً من التنافر بين هذه اللغة « الكلاسيكية » وذلك المضمون الذى يخلو من كل قيمة .

وقد أدى هذا الموقف المتأرجح ، إلى ظواهر انعكست على الرواية ، فهى لم تخلص للتاريخ من منطلق التمجيد القومى ، وهى كذلك لم تخلص للشكل الأوربى ، فى صورته الفنية التقليدية .

فالهدف فى هذه الرواية يبدو غائماً يندوها المؤلف بأسلوب الدفاع عن الوليد ، ثم ينهيها بأسلوب الإدانة ، بعد أن تسلم الخلافة ، وانصرف مع لذاته إلى اللهو والمجون .

والرواية تخلو أيضاً من الصراع ، الذى يقوم على تضارب المواقف ، وتصادم الأهواء ، وقصة الحب فى الرواية لاتلعب دورها فى تنمية الصراع ، لأنها منتزعة برمتها من التاريخ ، الذى يتحدث عن حب الوليد لجاريته سلمى ، وحزنه الشديد على موتها .

ولم تعبر الرواية عن هذا الحزن فى مواقف قصصية ، بل لجأت إلى الأسلوب البيانى ، وإلى إنشاد الشعر ، الذى يعتصر الموقف ، دون أن يستحضره فى صورة حية ،

والحوار أيضا لا يندمج في البنية الفنية ، ولا يتطلبه الموقف ، بل يصطنعه المؤلف ، ليلقى بمعلومة تاريخية ، أو بشرح زمن الرواية (١٢٣ هـ) ، أو يشير إلى مكانها (دمشق) ، وهو من أجل ذلك قد يطول ، حتى يستطيع أن يفي بكل المعلومات التاريخية ، التي يحرص المؤلف على حشرها .

- ٨ -

يتحدث المقرئ في الجزء الأول من كتابه « نفع الطيب » عن الحاجب المنصور فهو محمد بن عبد الله ابن أبي عامر ، ينتهى نسبه إلى عبد الملك المعافى ، الذى وفد إلى الأندلس مع طارق بن زياد ، وقد ولد المنصور فى قرية « تركش » ورحل إلى قرطبة ، واتخذ له دكانا أمام قصر الخليفة ، يكتب لمن يريد من خدم القصر ومرافقى السلطان ، وتناهى خبره إلى أم هشام ، زوج الخليفة المستنصر بالله (المتوفى ٣٦٦ هـ) ، فاستحسنه وأطرتة عند الخليفة حتى استوزره ، ولما مات الخليفة تولى ابنه الحكم بعده ، وكان صغيرا ، وتحركت الروم لقتاله ، وأثبت الحاجب المنصور شجاعة فى ملاقات الروم ، واكتسب حب الناس ، ومازال نجمه يعلو ، حتى استولى على الدولة ، واستقل بالملك ، وأسس الدولة العاصمية ، وبنى لنفسه مدينة « الزاهرة » ، ونقل إليها خزائن الأموال والأسلحة .

ورواية « أميرة قرطبة » لاتخرج عن هذه الأحداث ، فهى تتابع التطور التاريخى لحياة المنصور ، منذ أن بدأ يخطو خطواته الأولى ، فى دكانه الصغير أمام القصر ، وحتى وفاته سنة ٣٩٢ هـ ، وهى حريصة على حشر المعلومات حتى دون مبرر فنى تقتضيه الرواية ، وهى تستخدم الفعل « كان » الذى يدل على السرد ، ويمكن المؤلف من جمع الأحداث التاريخية .

١-٨

وتشير الرواية إلى قصتى حب ، يلعب المنصور فيهما دور البطولة ، أولاها مع صبيحة ، أميرة قرطبة وزوجة الخليفة ، التى تتكتم هذا الحب حتى لا تؤثر على العامة ، أما الثانية فهى مع أسماء ، ابنة القائد الكبير ، يتزوجها المنصور ، وينجبها ابنه عبد الملك الذى تولى أمر قرطبة بعده .

وتتسلل الرواية إلى نفسية صبيحة : وتصور الصراع العاطفى داخلها ، هذا من

ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإنها تتسلل كذلك إلى نفسية أسماء ، وتصور أحلامها ومواقفها الرومانسية ، وهي فى كلتا الحالتين تسرف فى المواقف الغرامية ، على حساب الأحداث التاريخية ، وقد ذكرنا من قبل إن المؤلف قد سمى روايته « أميرة قرطبة » وهو يعنى بذلك صبيحة ، مع أن البطل الحقيقى فى الرواية هو الحاجب المنصور ابن أبى عامر .

٢-٨

فالرواية إذن تقع تحت أسر النزعة التاريخية من ناحية ، وتحت أسر القصة الغرامية من ناحية أخرى ، وقد كان لهذا مردوده على البنية الفنية للرواية ، فالزمان (التاريخ) ، المكان (البيئة) مغيبان ، ولا يلعبان دورا بارزا فى تسيير الأحداث ، وكل ما هنالك بعض الإشارات المباشرة إلى الأحداث التاريخية ، وبعض الأوصاف العارضة للأمكنة ، ومن هنا افتقدت هذه الرواية الخصوصية ، فلو بدلنا الأسماء بأسماء أخرى ، والأمكنة بأمكنة أخرى لما حدث كبير فرق .

وكانت النتيجة لتلك النزعة التوفيقية ، أن انتصر النموذج الأوروبي ، ممثلا فى تلك الروايات المترجمة : ذات النزعة الهابطة ، والتي أُلقت بظلالها على تلك الرواية ، فسارت فى الدرب نفسه ، ووقعت تحت أسر التسلية وتزفيه القارئ ، وافتقدت تقاليد الرواية الفنية ، فلاصرع ، ولا تصوير للمواقف ، ولا إشارة إلى الشعب ، ولا خصوصية للزمان أو المكان .

- ٩ -

تكاد تكون رواية « سلامة القس » وصفا للحياة الاجتماعية والسياسية فى العصر الأموى ، وذلك خلال الشخصية الأولى ، وهي شخصية سلامة المغنية .

والرواية تتابع ثلاث مراحل فى حياة سلامة ، وهي فى مكة ، وهي فى المدينة ، وهي فى الشام . وخلال هذه المراحل تصور الصراع بين حياة الزهاد ممثلة فى القس وصاحبه أبى الوفا ، الذى يوقف داره على طلاب العلم وأهل الزهد ، وبين حياة اللهو ممثلة فى سلامة وابن سهيل الذى يوقف داره للمغنيين وحياة اللهو والشراب .

والمؤلف ينحاز إلى حياة اللهو والطرب ، أكثر مما ينحاز إلى حياة الجد والزهد . فهو يصف شخصية سلامة بصباحة الوجه ، وطلاقة اللسان ، وحسن الحيا ، بينما يصف شخصية أبى الوفا بصفات التزمّت والقسوة والعنف .

ومن هنا نجد المؤلف يتعاطف مع القس ، بعد أن استبد به الحب ، وكاد أن يشغله عن الذكر ، ويجعل هذا دليلا على الامتياز ، وسبيلا إلى الإحساس بالجمال ، فقد كان القس قبل معرفته بسلامة لا يعرف من الحياة إلا المسجد والبيت ، اما بعد أن اتصلت أسبابه بسلامة ، فقد أصبح شخصية جديدة « وحلت الحياة في عينيه ، وأصبح يجد لها معاني لم تخطر له من قبل على بال ، وتغيرت نظراته إلى الأشياء ، فأصبح يراها بعين غير العين التي كان يراها بها ، وإلى الناس وأعمالهم ، فأصبح كثير العطف عليهم ، والعذر لهم ، وتفتح قلبه للشعر ، بعدما كان يزدريه ويعتبره من اللهو » .

وتنتهى الرواية وقد انتصرت حياة اللهو ، ومال القس إلى الحب وقول الشعر ، وأصبح يمشى فى ركاب سلامة ، يقول فيها الغزل ، ويستمتع إلى الألحان .

٩ - ١

وتلقى النزعة التوفيقية بأذرعها على هذه الرواية ، سواء على الشكل أو على المضمون فالشكل هو امتداد للشكل الأوروى ، الذى يتطور بالحدث من مرحلة إلى مرحلة ، ومن بدء إلى نهاية ، دون أن يضع رجله على عتبات الشكل التاريخى ، أو يستحضر جو الكتب القديمة ، وكل ما يفعله هو بعض المفردات الجزلة ، والتراكيب التراثية ، التى تبدو نافرة ، كالشوكة فى الزور ، ولا تشربها بنية الرواية .

أما المضمون فإن المؤلف يركز على حياة اللهو والشراب ، ولا يجعل قصة الحب معراجا للفضائل الإنسانية ، أو تذكيرا بقيم الفروسية ، بل يقف عندها ، ويجعل القس فى النهاية ينسى وقاره وهيبته ، ويسير فى ركاب سلامة متوجها معها نحو الشام .
وبذلك تودى تلك النزعة التوفيقية ، إلى انتصار النموذج الأوروى ، الذى يعلى من قصة الحب ، ويضعها فوق كل اعتبار .

- ١٠ -

ألفت النزعة التوفيقية بأذرعها المتعددة على الرواية التاريخية ، ويكاد لا يفلت أحد من أخطبوطها ، حتى أصبح من الصعب أن نستقصى ذلك بشكل تفصيلى ، ومن هنا سنقف ، من باب المثال عند كاتبين خلال المحورين الآتين :

١ - على الجارم والطفل المتجهم .

٢ - على أحمد باكثير وعبقريه التاريخ .

على الجارم والطفل المتجهم

- ١ -

تنظر إلى صورة على الجارم على غلاف أعماله الكاملة ، فتبصر وجهها متجهما ،
وجيئنا مقطبا ، وحواجب كثة ، وتمعن النظر فتحس وراء هذه المظاهر طفلا حائرا ،
كأنه قد وقع في مصيدة .

وتقرأ رواياته ، فترى لغة جزلة وتراكيب صارمة ، تخفى وراءها قصة حب
وتراكيب غرام ، وتذكر قول الشاعر :-

ألا أيها النوم ويحكمو هبوا هل يقتل الرجل الحب
وتدرك أن رواية الجارم كهذا البيت من الشعر القديم ، أوله جزل وآخره رخو .
تلك هي المقدمة الأولى .

- ٢ -

أصدر الجارم تسع روايات ، ست منها تدور حول الشعراء ، وهي :-

- ١ - شاعر ملك (١٩٤٣ م) ، حول المعتمد بن عباد .
 - ٢ - فارس بنى حمدان (١٩٤٥ م) ، حول أبي فراس الحمداني .
 - ٣ - الشاعر الطموح (١٩٤٧ م) ، حول المتنبي .
 - ٤ - خاتمة المطاف (١٩٤٧ م) ، حول المتنبي أيضا .
 - ٥ - مرجع الوليد (١٩٤٨ م) ، حول الوليد بن يزيد .
 - ٦ - هاتف من الأندلس (١٩٤٩ م) ، حول ابن زيدون .
- أما الثلاث الأخريات ، فإنها تدور حول النساء ، وهي :-
- ١ - سيدة القصور (١٩٤٤ م) .
 - ٢ - غادة رشيد (١٩٤٥ م) .

٣ - الفارس المثلث (١٩٤٩ م) .

وقد انعكس هذا بطبيعة الحال على مظهر الرواية ، فأخذت تدور حول الشعر والإنشاد ، أو حول المرأة وقصص الغرام .
وتلك هي المقدمة الثانية .

- ٣ -

وخلال تلك المقدمتين نصل إلى النتيجة ، التي سبق أن أكدناها أول هذا الفصل ، وهي أن النزعة التوفيقية توفق بين الشيئين في الظاهر ، ولكنها في حقيقة الأمر ، تؤدي إلى انتصار النموذج الأوروبي .

وهذا هو عين مانراه في روايات على الجارم ، فقد طغى عليها الشكل الأوروبي في صورته التي انتهت إلى التسلية والمتعة ، وحولت الرواية إلى إنشاد للشعر ، ومجالس للغناء ، واستعراض للغزل ومواقف الغرام .

- ٤ -

ذكرنا من قبل أن خطين يبرزان على سطح الرواية التاريخية ، نتيجة للنزعة التوفيقية التي تصب المضمون التراثي في قالب أوروبي ، وذكرنا أيضا أن أحد الخطين يمثل المعارف التاريخية ، وأن الآخر يمثل شكل التسلية .

ولم تفلت رواية من روايات الجارم من الوقوع تحت أسر هذين الخطين ، فكل رواياته بلا استثناء تقع تحت دائرة العرض التاريخي ، وخلال شكل يميل إلى الإنشاد والغناء ، أو إلى المغامرات ووصف مواقف الغرام ، ولن نستعرض كل رواياته لأن المثال هنا يغني عن التفصيل ، وما نقوله عن الجزء يمكن أن ينطبق على الكل .

وسوف نختار رواية « شاعر ملك » كمثال أول ، لأن بطلها شاعر مستمد من التاريخ ، ومنهج الجارم في هذه الرواية ، يمكن أن ينطبق على منهجه في بقية الروايات الست ، التي دارت حول الشعراء . وستضيف إليها رواية « غادة رشيد » كمثال ثان لأن بطلتها امرأة مستمدة من التاريخ ، وما نقوله عنها يمكن أن ينطبق على بقية الروايات الثلاث ، التي اتخذت من المرأة نموذجا للبطلية الروائية .

تبدأ رواية « شاعر ملك » بعنوان « ليلة » وتنتهى بعنوان « أسر » وبينهما تتوالى العناوين الآتية :-

فندق - تهنة - عزاء - قتل - عبث - خيبة - فجائع - دسيصة - هزيمة - معاهدة - ثورة - ضيافة - أفول .

وهى عناوين تتابع تاريخ المعتمد بن عباد ، منذ « ليلة » مولده سنة ٤٣١ هـ ، وحتى « أسره » ووفاته بالمغرب سنة ٤٨٨ هـ .

فالتسلسل التاريخي إذن يسيطر على الرواية ، والمؤلف يتابع حياة البطل ، ويتحدث عن جده المعتضد ، وعن والده عباد ، حتى يصل بعد ٢٠ صفحة فى رواية لا تزيد عن ٧٥ صفحة ، إلى الحديث عن المعتمد وقد أصبح وليا للعهد ، وبعد أربعين صفحة يأخذ فى الحديث عن المعتمد وقد أصبح ملكا ، حتى يصل إلى الفصلين الأخيرين « أفول » و « أسر » فيتحدث عن نهايته .

وكانت النتيجة أن المؤلف قد وقع تحت سيطرة التاريخ ، ووظف إمكانات الشكل التقليدى لخدمة التاريخ ، فالحوار موظف لخدمة التاريخ ، ومثقل بالمعارف والمعلومات ^(١) ، والهدف الرئيس للرواية غائب ، ولم يعد هناك رابط فنى بين الفصول ، سوى هذا الرابط الذى يقوم على عنصر الشخصية البطل ، واختفى عنصر الإيحاء فى الرواية ، حتى النهاية تأتى وقد نص عليها المؤلف بطريقة مباشرة ، فهو لم يكتف بالأبيات الشعرية التى توالى خلال الفصلين الأخيرين ، والتى ينمى فيها الشاعر مصيره المحتوم ، ولكنه يختم الرواية بالآية الكريمة ، التى تنص على كل شيء ، وتختصر رؤية الرواية على صورة عظة واعتبار : ﴿ قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكُ الْمُلْكِ ، تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ ، وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ ، وَتُعْزِزُ مَنْ تَشَاءُ ، وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ ، يَبْسُوكُ الْغَيْرُ ، إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ﴾ .

وعناوين الفصول أيضا تجعلنا فى مواجهة الملحم الثانى ، فهى تدور حول الفندق

(١) يدور فى الفصل الثانى حوار طويل بين العلماء يشخص الوضع المتردى فى الأندلس ، وكأنه ندوة علمية تاريخية عن أسباب انهيار الأندلس .

والقتل والفجائع والدسيسة ، وغير ذلك من عناوين ، أوردناها في الفقرة السابقة ، وهي في مجملها تستحضر جو الجريمة ، وشكل الرواية البوليسية ، وتميل إلى جانب التسلية والمثمة .

ومن هنا نرى مجالس الأُنس والطرب تتوالى في هذه الرواية ، إن الفصل الثاني « الفندق » يورد حادثة عن الانغماس في الملذات واللهو ، ويطنب فيها حتى تصل إلى صفحتين ، في فصل لا تزيد صفحاته عن ست . وهو في الفصل الثالث « تهنئة » يصف مجلسا من مجالس عباد ، وقد أقبل الشعراء عليه ، ينشدونه القصائد في التهنية بمولد غلامه الجديد (المعتمد) . وهو في الفصل الذي يليه « عزاء » ، يصور قدوم الشعراء على عباد يعزونه في وفاة والده « المعتضد » . وهو في الفصل الخامس « قتل » ، يصور مجالس المعتمد بعد أن أصبح وليا للعهد ، ويصف ما فيها من لهو وغناء وشراب وجوار وترف ، ويسرف في ذلك حتى تحول هذا الفصل إلى صورة شبيهة بما جاء في كتاب الأغاني ، حتى في حرصه على التأريخ للأصوات الغنائية .

ومن هنا نجد الشعر يتناثر بكثرة خلال الرواية ، وقد أحصيت مافيه من شعر فإذا به يزيد على ١٧٥ بيتا ، في رواية قصيرة لا تزيد صفحاتها على ٧٥ صفحة ، أي أن متوسط الشعر يصل إلى ٢ ٣ في كل صفحة من صفحات الرواية .

ولم يوظف الجارم الشعر بطريقة فنية ، لأن همه بالدرجة الأولى كان هو استعراض الشعر من أجل الشعر ، ولم يأت الشكل الروائي إلا لخدمة الشعر ، فكان المؤلف يستعرض حياة شاعر ، ويعرض قصائده ، ولكن خلال ثوب قصصى يقرب ذلك ويزينه .

٢-٥

ومن هنا كانت النتيجة أن الجارم ، قد وقع تحت قبضة التيار الشعبي ، الذي عرفنا صورته في روايات زيدان ، حتى إن عناوين الجارم في فصوله تذكر بعناوين زيدان ، وكل الفرق يتلخص في أن الجارم اختار لغة جزلة ، وتراكيب فصيحة ، وهنا يطل التناقض بسبب النزعة التوفيقية ، بين هذه اللغة الجزلة ومواقف اللهو وعدم الاحتشام ، ويبدو الجارم في صورة ممثل هزلي ، يلقي قصائد عنتره ، فوق خشبة مسرح أوكلاهوما .

إن الجارم لم يخلص للتاريخ ، ولم يخلص للشكل الأوروبي ، ولم يتح للمضمون أن يبعث عن شكله الخاص ، وكانت النتيجة أن التاريخ قد تحول عنده إلى تيار للتسلية ، وأن الشكل الأوروبي ، لم يستطع أن ييوج بكل إمكاناته الفنية .

تصف زبيدة نفسها ، بعد أن تزوجت من مينو ورحلت معه إلى فرنسا ، بأنها أصبحت لا شرقية ولا غربية ، تعيش فى « بيئة أعجمية غريبة الوجه واليد واللسان » ، ثم تعود فى النهاية إلى وطنها محطمة ، تبحث عن حبيبها الأول ، وتلقى بنفسها على قبره مكسورة الخاطر ، وهى تجهش بالبكاء ، وتفرق فى الدموع .

والأمر كذلك بالنسبة لرواية « غادة رشيد » ، التى تتخذ من هذا العنوان وصفا لزبيدة ، فهى أيضا رواية لا شرقية ولا غربية ، تنتزع موضوعا من التراث ، وتلبسه شكلا أوروبيا ، وتكون النتيجة أن الرواية تتمزق ، فلا هى تخلص للموضوع التراثى ، ولا هى تخلص للشكل الأوروبى ، وينتهى أبطالها نهاية مأساوية ، تثير البكاء ، وتنتزع الدمع .

يبدأ الفصل الأول بهذه الجملة « فى اليوم الثانى من شهر يوليو سنة ١٧٩٨ م » ويرد فى الفصل الأخير : « ومرت سنوات سبع على محمود حتى أظلمت سنة ١٨٠٧ م وهو هانى سعيد بزوجه وقد زاد بها تعلقا ، وزادت به حبا ، وفى خلال هذه السنوات اضطربت الأحوال بمصر ، واشتد الصراع بين الترك والمماليك ، وشايخ زعماء مصر محمد على باشا ، واختاروه واليا على مصر » .

وبين الفصل الأول والفصل الأخير ، ترد عبارات من مثل : « فاجتمع الوكيلان والشهود والمفتون بالحكمة ، فى اليوم الخامس والعشرين من شهر رمضان سنة ثلاث عشرة ومائتين وألف » ، « فى اليوم الثانى والعشرين من ابريل سنة ١٨٠٠ م ، استيقظت القاهرة على موكب حافل ، أراد به كليبر أن يظهر عظمة ملكه وقوة بطشه » .

وكل هذا يدل على حرص الجارم على التاريخ ، لدرجة أن يتشبه بالأرقام ، وكأنه الجبريتى يشير إلى اليوم والشهر والسنة ، ومن هنا نراه يسرد الأحداث التى تمت فى تلك الفترة ، من سنة ١٧٩٨ م وحتى سنة ١٨٠٧ ، وعلى الرغم من أنها فترة قصيرة لا تتجاوز عشر سنوات ، إلا أن المؤلف حريص على الإشارة إلى معظم ما حدث تاريخيا ، من أحداث المماليك قبل مجئ الحملة الفرنسية ، والصراع على المنطقة بين إنجلترا وفرنسا ، ومجئ نابليون ، ومقاومة السيد محمد كريم ، واحتلال الإسكندرية ، وتولية مينو على رشيد ، واحتلال القاهرة ، ونشرات نابليون ، وإنشاؤه للديوان ، وتخطيط

الأسطول الفرنسي بأبي قير على يد الأسطول الإنجليزي في ١٨ من صفر ، والإشارة إلى دور الأزهر ، وتخطيط الممالك ، وتولية كليبر حاكما على مصر ، وذهاب نابليون إلى سوريا ، والتمرد في الصعيد ، ودور أحمد باشا الجزائر والى عكا ، وتدخل الدولة العثمانية ، ومساعدة الإنجليز للدولة العثمانية ، ومغادرة نابليون في ١٢ أغسطس سنة ١٧٩٩ م ، وموقعة أبي قير ، ومعاهدة الصلح ، ومصرع كليبر على يد سليمان الحلبي وأخيرا رحيل الفرنسيين عن مصر سنة ١٨٠١ م .

ولم يقف الجارم عند هذا الحد ، بل رأى من الأمانة أن يمتد بالتاريخ حتى سنة ١٨٠٧ م ، وأن يشير إلى ظهور محمد علي ، ومجيئ الأسطول الإنجليزي ، وانطلاق الشعب لمقاومة الإنجليز ، حتى سقط محمود العسال ، بطل الرواية شهيدا ، وسقطت كل من زبيدة ولورا ميتتين على قبره .

اكتظت هذه الرواية القصيرة ، التي لا تتجاوز ١٧٦ صفحة من القطع القصير (سلسلة أقرأ) ، بالكثير من الأحداث التاريخية ، التي أشرنا آنفا إلى رعوس موضوعاتها ، وبذلك تحولت إلى الجانب التعليمي ، الذي يعرض فترة من التاريخ للعظة والاعتبار ، وأخذت صورة المؤلف تطل بين السطور خلال لغته الجزلة التراثية انظر مثلا الصفحات : ٢٠ - ٤٨ - ٧٢ - ٩٢ - ١٠٤ - ١٢٢ - ١٥٥ - ١٦١ ، وخلال خطب رنانة تلحن الممالك (الصفحات: ١٣ - ٢٣ - ٢٤ - ٤٠ ، والفرنسيين (ص ١٣٥) ، ويختلق المواقف ليتقمص شخصيات الرواية ، ويعبر عن لسانها بما يريده من معلومات تاريخية أو معارف ثقافية (الصفحات : ٦٣ - ٦٤ - ١١٤) .

٦-٢

وإذا كانت النزعة التاريخية ، تمثل الاستبداد الأول في الرواية ، فإن قصة الحب تمثّل الاستبداد الثاني . وهي قصة تدور بين ثنائيات : -

العسال - زبيدة كشائى أول ، ومينو - زبيدة كشائى ثانٍ ، والعسال - لورا كشائى ثالث . وتتداخل مصائر هذه الشخصيات بما يشبه قصص جورجي زيدان ، وتتوارد مفردات عن العشق والهيام والذنف والمرض ، ويعبر الجارم عن كل ذلك بأسلوب إنشائي ومواقف رومانسية ، يرفعان من درجة حرارة القارئ .

ويغلب على قصة الحب عند الجارم الطابع الشعبي ، وتجد نهايتها تشبه قصص

المذريين التي انتهت إلى السير الشعبية ، كما أوضحنا في كتاب « قصص العشاق النثرية » وفي الفصل الذى تتبع تطور هذه القصص وانتقالها إلى السير الشعبية . ان العاشق فى رواية الجارم يموت ، وعلى قبره تلتقى امرأتان ، تنظر كل منهما إلى الأخرى ، وتحدث كل منهما الأخرى ، ثم تنكب كل منهما على القبر ، وتسقطان « شهيدتين » .

« وإذا ذهبت إلى رشيد اليوم ، وقصدت إلى مدفن شهاب ، رأيت قاعة طال القدم على جدرانها ، بها قبر نثرت عليه الأزهار ، ورأيت رخامة كتب عليها بخط الثلث الجميل : هذا قبر الشهيدين » .

وأضع « شهيدتين » بين قوسين ، لأشير إلى جو الحفاوة بالعشاق فى تلك الرواية ، فالناس يجتمعون على قبرهم ، ويشيعونهم بأسى ، ويحتفلون بجنازتهم ، ويذرفون الدمع من أجلهم ، وينثرون الأزهار على قبورهم . وكل هذا صورة لما ورد فى كتب التراث عن قصص المذريين سواء كانت فى الكتب الأدبية أو فى السير الشعبية ، فقد كانوا يهتمون بأخبارهم ، ويتأسفون على مصيرهم ، ويرفعونهم إلى مرتبة الشهداء ، ويدعون النشء إلى الاقتداء بهم ، كما أكدت ذلك فى مقدمة كتابى السابق عن قصص العشاق .

وكل هذا يؤكد أن قصة الحب عند الجارم مالت إلى الطابع الشعبى ، وغلب عليها جو التسلية وإرضاء القارئ ، كما فعل زيدان من قبل . وكل الفرق أن لغة زيدان كانت سهلة عملية ، تتناسب مع هذا الجو الشعبى ، أما لغة الجارم فهى جزلة ذات تراكيب قوية ، قد لا تتناسب فى حالات كثيرة مع الطابع الشعبى للرواية ، التى تصبح حينئذ مثل هذا البيت من الشعر العربى القديم ، أوله جزل وآخره رخو .

٦-٣ -

وكانت النتيجة أن تمزقت الرواية ، بين الشكل التاريخى الذى سوف نتحدث عنه فيما بعد ، وبين الشكل الأوروبى فى صورته التقليدية ، التى نحاول أن نوهم بالعصر والبيئة .

إن الشكل التاريخى يتميز بالنزعة التعليمية ، وهى نزعة يمكن أن تتقبل المباشرة والسرد والاستشهاد بالشعر والمأثورات التراثية ، وتسمح للمؤلف بأن يتدخل فى الوقت المناسب ويرفع من حدة صوته ، ولكن كل هذا محكوم بأن يوظف فنيا ، وتشربه بنية هذا الشكل .

حقاً ، إن رواية « غادة رشيد » تميزت بالكثير من المواقف التي يتدخل فيها المؤلف بالمباشرة ، والاقتباس من المأثورات التراثية ، وباللغة الجزلة التاريخية ، ولكن كل هذا بدا نافراً ، لأن المؤلف لم ينطلق أساساً من مقتضيات الشكل التاريخي ، ولكنه أثر أن يصب نزعتة التعليمية في قالب أوروبي ، فبدت الرواية كما قلت ممزقة نافرة ، أشبه بحسنة تلبس عباءة مذهبة ، وتخطو في شوارع باريس .

وفي الوقت نفسه فإن إمكانات الشكل الأوروبي ، لم يتح لها أن تنمو بصورة طبيعية داخل هذه الرواية ، أنه شكل يقوم على نزعة المشاكلة ، التي توهم بالواقع التاريخي ، سواء في صورته الزمانية (التاريخ) ، أو في صورته المكانية (البيئة) ، وهي توهم بذلك خلال عنصر « الإحياء » ، الذي يضيق بالمباشرة ، ويتدخل المؤلف ، وبالنزعة التعليمية السردية .

لقد حاولت هذه الرواية أن تستخدم إمكانات الشكل التقليدي ، سواء في البداية ، أو في النهاية ، أوفى عنصر الحوار ، أو في تصوير الصراع ، وتجسيد المواقف . ولكن التأرجح بين النزعة التعليمية وعنصر الإحياء ، جعل هذه الإمكانيات تقف في منتصف الطريق ولا تستطيع أن تنطلق حتى الشوط الأخير .

فعنصر الصراع يتردد كثيراً في تلك الرواية ، فقد يكون هناك صراع داخل زبيدة بين عواطفها نحو محمود وطموحها في الزواج من مينو (ص ٩١) . وقد يدور صراع داخلها بعد أن رفضت محموداً وأثرت المجد والحكم (ص ١٤٥) ، وقد يشب صراع في نفسية محمود بين حبه للورا وإخلاصه لوطنه (ص ١٧٠) . ولكن المؤلف يجهض كل هذه المواقف ، ويتحدث عنها دون أن يدع هذه المواقف تتحدث عن نفسها ، ويلجأ إلى الأساليب التي تخسم الصراع بسرعة ، ولا تعطيه فرصته في النمو والاختتمار ، كأن يقول : « ولكن المسكينة كان لنفسها ناحيتان ، ناحية يتحكم فيها الوجدان ، وتطغى النزوات . وناحية ألقت بزمامها إلى العقل ، واستسلمت إلى سلطان الإرادة » .

أو يقول : « وقضت الليل كله تحمل ميزانا من الوهم ، تضع مينو في إحدى كفتيه ومحموداً في الأخرى ، فمرة ترجح هذه ومرة ترجح تلك ، وكانت تثب من سريرها وتقول : هذه هي الموقعة الفاصلة في حياتي ، فأى الرجلين أختار » . أو يقول : « فأخذتها عاصفة من الذهول والحزن والغيرة ، فأطرقت واجمة كأنها كانت تسمع صحيفة الحكم عليها بالموت » . أو يقول : « وكان محمود في حيرة

بين وأجبه وجهه ، فما كان يصح في عقله أن يقتحم المغيرون مدينته . وهو واقف مكتوف اليدين ، ولكن لورا ! أيحارب قومها ، لقد كاد قلبه لشدة شفقتة بها ، يتسع لحب الإنجليز جميعا » . وغير ذلك من مواقف يصف فيها الصراع بطريقة سردية ، دون أن يتركه يعبر عن نفسه ، وينمو بطريقته الخاصة ، التي تخضع لفكرة مشكلة الواقع ، وعنصر الإيحاء بما في نفوس الشخصيات .

والرواية التقليدية تتطلب كذلك ، أن يخضع الحوار لعنصر المشكلة ، وأن يأتي موهما بالواقع ، ومعبرا عن تركيبة الشخصية ، النفسية والاجتماعية ، قريب من لغتها ولوازمها ، بل ان بعض الروائيين يبالغون في ذلك ، فيستخدمون العامية ، بحجة أن الشخصيات تتحدث بذلك في واقعها اليومي .

ولكن الحوار عند الجارم لا يخضع لهذه الاعتبارات الفنية ، فيظل برأسه كثيرا بين السطور ، ويختلق المواقف لكي يلقي بمعلومة أو نصيحة ، ، وقد يطيل الحوار على حساب حركة الرواية ، لأنه يريد أن يطيل في المعلومة ، أو في النصيحة ، إن حوارا يدور بين زبيدة ومحمود العسال على النحو الآتي : -

« - أنت لا شك يا محمود في أنني أحبك ، كما أحب أخى عليا . وأنى كلما فكرت في أمرك ، ارتفع في نظري ذلك الحب الأخوى الطاهر الشفاف على حب الزوجة لزوجها ، فأضن به أن يذهب من يدي ، لأستبدل به حبا ماديا أرضيا ، قلقا مضطربا ، ربما دام وربما لا يدوم .

- حبا قلقا مضطربا ، إن حبي يا حبيبي لو تجسم ، لكان زكانة في الجبال ، وصلابة وبأسا في الحديد ، إنه قطعة من الروح ، وقلعة من القلب ، فإذا زال زالت الروح ، وذهب القلب معه ، إن الحب الأخوى نفحة وراثية ، والحب الغرامى نفحة روحانية ، وشتان ما بين النفحتين ، لاتغالطيني يا حبيبتي ، وإذا رضيت أن أكون لك أخا ، فاطلقي لهذا الحب قليلا من فضلة العنان ، ليكون حبا قدسيا تتعانق فيه الروحان » .

ويتناثر مثل هذا الحوار خلال الرواية ، فلا يعكس تركيبته الشخصية ، ولا يستخدم لغتها ولا لوازمها الأسلوبية ، إن لغة المؤلف هي التي تطل بين السطور ، وتظل ثابتة ، لا تتطور من شخصية إلى شخصية ، ولا من موقف إلى موقف ، إن الحوار السابق يدور بين عاشقين ، لكل منهما تركيبته الخاصة ، ولكنه يحمل تعبيرات قوية ، من مثل

« زكّانة فى الجبال ، وصلابة وبأسا فى الحدبد » وهى تعبيرات من المؤلف ، تعكس ثقافته التراثية ، ونزعتة التعليمية ، أكثر مما تعبر عن هذا الموقف الغرامى بين محبين ، لا يحتاج فيه المؤلف إلى الإفاضة فى الحديث عن الحب الأخوى والحب الغرامى وما بينهما من فروق .

٦ - ٤

قلنا مرارا إن النزعة التوفيقية . قد انتهت إلى انتصار النموذج الأوروبى ، وخلفت وراءها من الشخصيات ماهو صدى للنموذج الأوروبى ، وترصد رواية « غادة رشيد » مثل هذه الشخصيات التى بدأت تطفو على سطح الحياة الاجتماعية ، فالسيد على الحمامى شديد الإعجاب بفرنسا ، يشيد بحضارتها ، ويضع على صدره « الجوكار » ، شعار الجمهورية الفرنسية ، حتى إن بعض الخيلاء قد لقبه « بالأوفيسال » على . وزبيدة يأتى المعلم ليلقنها اللغة الفرنسية ، لا لكى تتشقف وترى وتسمع ، وإنما لكى تحفظ تعبيرات من مثل « أحبك ، لقد ملأ حبك قلبى ، لقد ملكت قوادمى ، إن غيابك يؤلمنى ، إلى غير ذلك من أمثال هذه الترهات » على حد قول الجارم بلغته المباشرة .

ولم يقف الأمر عند حد تصوير نماذج من شخصيات قد أفسدتها النزعة التوفيقية ، بل امتد إلى رؤية الرواية نفسها . فأبطالها من العرب يتحركون دون خلفية ثقافية ، ويبدو العسال فى صورة فردية زاعقة ، يردد شعارات عن الجهاد والكفاح ، وتبدو زبيدة مسيرة تحت نبوءة عرافة ، تتحكم فى قراراتها حتى النهاية ، وصورة العامة غير واضحة ، ولا يلعبون دورا فى توجيه الأحداث ، ويصفهم المؤلف فى بعض الأحيان بالشذاذ . حقا ، إن المؤلف قد أشار (ص ٢٨) إلى ثورة للعامة ، ولكنه لم يجعلها جزءا من الصراع الروائى ، ولم يجعلها موجهة ضد الإنجليز أو الفرنسيين ، بل جعلها ، ربما بسبب حريفته التاريخية ، موجهة ضد المماليك وعثمان أغا ، وتنذر بقرب زوال الحكم المملوكى على يد الفرنسيين . حتى ثورات الأزهر ، التى أفاض الجبرتى فى الحديث عنها ، لم تحتل مساحة كبيرة فى هذه الرواية ، ويتحدث عنها المؤلف فى ستة أسطر ، خلال حوار عارض بين زبيدة وخالتها .

٦ - ٥

والأمر يختلف كثيرا مع الجانب الإنجليزى ، فالرواية تشيد بدور الإنجليز وتتأثر هذه الإشادة خلال الصفحات : ٨ - ٢٦ - ٢٧ - ٣١ - ٥٨ - ٦٨ - ٧٠ - ٧٦ - ٩٣ -

٩٨ - ١٠٠ - ١٠٧ - ١٢٩ - ١٣١ - ١٥٨ - ١٦٩ - ١٧١ ، إلى غير ذلك من صفحات تمتد على طول الرواية ، وتدل في كثرتها وتتابعها على بروز الدور الإنجليزي ، الذى كان العامل الأساس لإخراج الفرنسيين من مصر ، لدرجة أن الرواية تنتهى ، ونيكلسون مزهو فخور بأن قومه هم الذين طردوا الفرنسيين من مصر .

والشخصيات الإنجليزية فى الرواية ، يسندها التاريخ والثقافة ، ولا تنصرف عن طريق رد الفعل ، إن المؤلف يقول عن لورا : « واستنجدت بالطبيعة الإنجليزية الرزينة » . ويقول على لسان نيكلسون : « وأتق أن بلادى لن تنال ، وأن لها من قلوب أهلها وشجاعتهم ، سورا من فولاذ يصد عنها كل فاتح » ، « إن الانجليز يامحمود ، قد يصفهم الناس ببطء الفهم ، ولكنهم إذا فهموا لم يخطئوا شاكلة الصواب » . ويقول على لسان لورا : « إن قومى بخير يا محمود ، وإن قومى يمجدون الشهامة كيفما كانت ، حتى أنهم ليمجدونها فى أعدائهم » .

والمؤلف يقدم هذه الشخصيات فى صورة نبيلة ، تثير الاحترام والتقدير ، فهو يقول عن نيكلسون : « رحب الجسم ، قوى العضل ، يدل تألق عينيه الزرقاوين على قوة العزم ، ويوحى انبساطه وأسارير وجهه بالوداعة واللفظ وسلامة دواعى الصدر ، كان كامل الثقافة ، وافر العلم بأحوال الدول والأمم » ويقول عن لورا : « يزينا جمال فائن ، وطلعة مشرقة ، وهى شقراء ، أميل إلى الطول منها إلى القصر ، معتدلة القد ، خفيفة الروح والحركات ، لها شعر ذهبي لماع ، كأنه إكليل من نضار ، توجهها به الجمال ، وعينان زرقاوان فيهما السحر ، وفيهما الفتنة ، وفيهما الوداعة وكرم الخلق ، وصفاء الضمير ، وكان لها جسم بض كأنه البللور المذاب ، يكاد لصفائه تنعكس عليه الأشباح والصور » .

وتتحول هاتان الشخصيتان إلى معلم ، يوجه محمودا ويأخذ بخطواته ، فكانت لورا توجهه « وكان ينصت إليها ، فيسمع أدبا وحكمة ، ويتعلم كثيرا من الدنيا وأحوالها ، والدول وسياساتها » ، وكان نيكلسون أيضا يتعهده ، ويلقى إليه بنصائحه : « ارفع رأسك يابنى ، وكن رجلا » ، فيجيبه : - « نعم سأكون رجلا ، وسأعمل بوصاتك ، ووصاة لورا ، وسأثور على الفرنسيين لوطنى وشرفى » ، ولم يكتف نيكلسون بمثل هذه النصائح ، التى تذكر محمودا بعظمة الشرق (ص ٩٨) ، وبعظمة مصر (ص ١٣١) ، بل أخذ يشاركه فى جهاده ضد الفرنسيين ، وينزى بزي عربى ، ويذهب

إلى الأزهر ، ويحرض الشعب .

وس نينا بندا محمودا ، المطالب الرئيس فى الرواية ، يستند إلى خلفية من الثقافة الإنجليزية ، أكثر مما يستند إلى خلفية من واقع ثقافته ، فالتى تحركت من نيكلسون ، ولورا ، وليس هو عالما من علماء الأزهر الشريف .

٦-٦

لورا شاة إنجليزية مازحة ، تجمع بين جمال الجسد وجمال الروح ، تتقن ثقافة قومها ، وتدافع عن حضارة الإنجليز ، وتتحول إلى معلم للبطل ، تدفعه نحو الشهامة ونبل الأخلاق .

أما زبيدة ، صاحبة عنوان الرواية ، فهى فتاة مصرية من رشيد ، حقا هى جميلة ، ولكنه الجمال الذى يصوره المؤلف ، كما يصور تمثالا من مرمر (ص ٩) ، وماعدا ذلك فهى قد سلمت نفسها للعرافة ، التى ألقت نبوءتها بأن زبيدة سوف تصبح ملكة على مصر .

إن أحداث الرواية تعتمد على نبوءة العرافة ، فهى تظهر فى أول الرواية فى جو احتفالى ، وتنظر فى كف زبيدة ، وتصيح : « إنه خط الملك ، إنه خط الملك ، خط العظمة ، خط الحكم ، ولكن ماهذا ياربى ، سبحانك لاراد لمشيئتك ، ولا معقب لحكمك ، تباركت لك الأمر ، وييدك الملك ، وأنت على كل شئ قدير ، انظرى يا زبيدة ما أنا بمخطئة ، انظرى يامليكتى ، أترين هذا الخط الذى يمر بأسفل الإبهام قويا بارزا ، ثم لا يقف عند ذلك كأغلب الأكف ، بل يمتد إلى نهاية الأصابع الأخرى ، حتى يصل إلى الخنصر ، هذا هو خط الملك » .

وتستقر تلك النبوءة داخل زبيدة ، وتنعكس على تصرفاتها ، ومن ثم على بنية الرواية ، فكلما مرت بصراع فإنها تجهضه ولا تعائشه ، وتعلق كل شئ على نبوءة العرافة . تعرض عليها خالتها الزواج من محمود ، ولكنها ترفض ذلك الأمر ، وتقول لنفسها فى حسم : « إن للعرافة نبوءة يجب أن تتحقق ، وهى واقعة لا محالة إذا أطالت لها عنان الصبر » ويخطبها مينو ، ويدور صراع داخلها بين حبها لمحمود وطموحها للملك ، ولكنها تحسم هذا الصراع بسرعة ، وتقول لنفسها : « ولكن من يدرى فقد يكون هذا الرجل مطيتى إلى ما أريد ، إن العرافة لم تكذب من قبل ، فلم تكذب فى أمرى وحدى » .

وتتوالى فى ثنايا الرواية مثل هذه التعبيرات : « ولكن العرافة لا تتكذب » (ص ١٢) ، « إن للعرافة نبوءة يجب أن تتحقق » (ص ٦٥) ، « إن السرافة لم تكذب قط » (ص ٩٢) « إن علمى لن يكذب أبدا » (ص ١١٣) ، « إن المرء لا يستطيع أن يمحو ما كتبه القدر » (ص ١٤٦) .

وفعلا ، تتحقق نبوءة العرافة ، ويصبح مينو ملكا على مصر ، وتصبح غادة رشيد مليكة مصر ، ولكنه نصر كلا نصر ، فقد سقط البطل كما يسقط فى المأسى الإغريقية ، وأحست زبيدة فى النهاية بالعبث ، وأنها خسرت أجمل شئ من أجل وهم اسمه ملك مصر « وأخذتها نوبة مبهمة مختلطة ، يمتزج فيها السرور بالحزن ، والرضا بالسخط ، والتصديق بالسخرية والازدراء ، وأخذت تناجي نفسها فى أسى ممض قاتل : أهذه غاية المطاف ، وتلك هى الأمنية الخداعة ، التى أطفأت بها سراج حياتى ، ولذلك الاسم الأجوف ضحيت بحب محمود الطاهر النقى ، ذلك الحب الملائكى الذى لومس الهاجرة لعادت نسيما ، أو امتزج بالماء لكان تسنيمًا ، أنا ملكة مصر ، ولا أستطيع أن أخرج من دارى ، يا لضحك القدر ، ويا للسخرية ، ويا للعار » .

إن القدر هنا قدر أعمى باطش ، يتابع ضحيته دون ذنب ، ويبطش بها دون رحمة ، ويشير مشاعر الخوف والإشفاق ، إنه صورة من القدر الإغريقى ، الذى يفرض إرادته ، وينتقم شر انتقام ، وخاصة « ممن توارث بهم النعم وذهب سمعهم بين الناس » على حد تعبير أرسطو .

إن فكرة « القضاء والقدر » فى ظل الحضارة العربية الإسلامية ، تختلف عن ذلك تمام الاختلاف ، فالقدر يصدر عن اله رحمن رحيم ، لا يهوى الانتقام من الضحية . وهو فى الوقت نفسه إله عادل لا يبطش إلا بالمدنّب ، أما المحسن فهو يلقى جزاء إحسانه ، ومن هنا فالبطل لا يسقط فى ظل تلك الحضارة دون جريرة ، ولا يشير مشاعر الإشفاق والخوف ، إنها العدالة الإلهية التى تضع كل شئ بقدر ، وتحفظ على الحياة توازنها وإطرادها .

إن صورة القدر فى رواية « غادة رشيد » هى انتصار للثقافة الإغريقية الأوروبية ، على حساب الحضارة العربية الإسلامية ، يضاف إلى المظاهر العديدة ، التى أفرزتها النزعة التوفيقية على روايات الجارم .

باكثر وعبقريه التاريخ

- ١ -

تنتهى رواية الجارم « سيدة القصور » ، والبطل يحضر ، وهو ينشد :-

نحن فى غفلة ونوم وللمو
ت عيون يقظانة لا تنام
قد فزعنا من الحمام منينا
واسترحنا لما أتنا الحمام
وتنتهى رواية باكثر « سيرة شجاع » ، والبطل يحضر ، وهو يقول :-

« انظروا ، انظروا ، ذاك ابنى يقود جيش مصر ، أسد الدين ضرغام يقود جيش التحرير ، الله أكبر ، انهزم جيش العدو ، وانتصر جيش مصر ، انتصر العرب ، وانتصر المسلمون » .

إن النهاية هنا تختلف عن النهاية هناك ، على الرغم من أن الفترة التاريخية فى كلتا الروايتين فترة واحدة ، فترة سقوط الخلافة الفاطمية فى مصر وقيام الدولة الأيوبية .
النهاية فى رواية الجارم هى نهاية مستسلمة ، تعبر عن صرخة شاعر تضيق فى البرية ، أما النهاية فى رواية باكثر فهى نهاية متفائلة ، تعبر عن صيحة فارس شجاع ، أخذ يقاتل من أجل المبدأ والعقيدة ، وينظر وهو يحضر بعين المستقبل .

ولم يأت هذا الخلاف صدفة ، بل كانت نتيجة لاختلاف الرؤية عند الكاتبين .
وقد ألقى هذا الاختلاف بظلاله على كل مظاهر الروايتين ، بداية من العنوان ، وحتى النهاية ، وفيما بين البداية والنهاية .

رواية « سيدة القصور » (١٩٤٤ م) ، تدور حول فترة خطيرة ، تمهد لظهور صلاح الدين الأيوبي ، واسترداده بيت المقدس ، ولكن هذه الرواية لا تحمل خلفية تاريخية ، سوى بعض التقاويم التى تشير ، إلى أن هذه الرواية تبدأ سنة ٥٤٩ هـ ، وتنتهى سنة ٥٦٩ هـ .

وسيدة القصور هى نفسها سيدة الملك ، التى تحدث عنها جورجى زيدان ؛ فى روايته « صلاح الدين الأيوبي » (١٩١٣ م) ، ولم تكن رواية الجارم امتدادا لرواية زيدان .

فى تلك الشخصية النسائية ، ولا فى ذلك اللقب المتشابه فحسب ، بل كانت أيضا امتدادا فيما هو أهم من ذلك ، وهو ما يتمثل فى جو الحب والدسائس ، وحياة القصور ، وغير ذلك من مظاهر تطفئ على جوهر التاريخ .

وليست سيدة القصور هى البطل الحقيقى للرواية ، ولكن البطل الحقيقى ، الذى يقوم بدور الفتى الأول ، هو الشاعر اليمنى « عمارة » ، وبذلك لا تشذ هذه الرواية عن بقية روايات الجارم ، التى تدور حول شخصية شاعر من أمثال : فارس بنى حمدان ، الشاعر الطموح ، شاعر ملك ، هاتف من الأندلس . ومن هنا زاحم جو الشعر قصة الحب فى تلك الرواية ، وتواردت أشعار عمارة من أول الرواية إلى آخرها ، تأكيدا لهذا الجو الأثير عند الجارم ، والذى يدور حول الشعر والبطولة والنساء ، كما سبق أن ذكرت ^(١) .

تتابع هذه الرواية قصة عمارة ، خلال مراحل حياته التاريخية : فى اليمن ، ثم فى مكة ، وأخيرا فى مصر ، وهى فى كل تلك المراحل تركز على المشاعر الذاتية ، ففى اليمن تكون ثارات وعداوات بين عمارة والحرائى ، وفى مصر تتجدد هذه العداوات ، ويسعى الحرائى ، الذى اتخذ اسم زين الدين ، للانتقام من عمارة ، وتشعل باسمه نار العداوة بينهما بسبب دوافع نسائية ، وهكذا نجد الرواية من أولها إلى آخرها تدور حول المشاعر الشخصية ، وعواطف الانتقام ، وروح العدا ، وجو المؤامرات والفتن .

حقا ، إن الجارم قد أشار فى تلك الرواية ، إلى ثورة للعامة يتزعمها علماء الدين (ص ٨٢١) ، وأشار أيضا إلى تكون جماعات سياسية ، بمنزل عمارة تعمل على مقاومة طغيان شاور (ص ٨٢٦) ، ولكن مثل هذا يأتى عرضا ، مجرد فقاعة ، سرعان ما تنفثا داخل تيار الغرام ، وطابع التسلية .

إن عبقرية التاريخ تضع فى رواية الجارم ، وإن دور صلاح الدين يختفى ، والحس القومى يشحب ، وتنتهى الرواية لا فى حالة ابتهاج ، لأن صلاح الدين تولى تقاليد الحكم ، ولكن فى حالة حزن من أجل زوال الخلافة الفاطمية .

إن الجارم يدر إشارات - رقيقة إلى البطل شجاع ، وللأسف دلالة . وسرعان ما تنداح هذه الإشارات فى حومة العواطف الشخصية . أما بكثير فهو ينطلق من « سيرة

(١) مجلة الفيصل : شعبان سنة ١٤١٣ هـ .

شجاع » ليجسد عبقرية التاريخ الإسلامى ، ومن هنا جاءت روايته مختلفة عن رواية الجارم ، فى الرؤية الكلية ، وفيما يتبع هذه الرؤية من ظواهر ثانوية .

إن باكثير ، كما قلت ، ينطلق من التاريخ العربى الإسلامى ، ليستكشف عبقريته ، وشجاع بن شاور هو عنده صورة للبطل المسلم ، الذى تسنده العقيدة ، ويحركه المبدأ ، وبقية الشخصيات تتعاون معه انطلاقاً من تلك العقيدة ، ومن هنا تختفى النزاع الفردية ، والطموحات الشخصية ، وتأخذ قصة الحب نغمة جديدة ، تختلف عن قصة الحب عند زيدان وعند الجارم .
تلك هى المقدمة الأولى .

- ٢ -

يهيمننا فيما نحن بصدده ، ثلاث روايات لباكثير ، هى :-

١ - سيرة شجاع : وهى تتعرض للصراع ضد الصليبيين .

٢ - وإسلاماه : وهى تتعرض للصراع ضد التيار .

٣ - الناصر الأحمر : وهى تتعرض للصراع ضد الغزو الأوروبى .

وهى روايات تلتقط لحظة الصراع مع الحضارات الأخرى ، وهى اللحظة نفسها التى انطلق منها جورجى زيدان فى رواياته . إن رواية زيدان « صلاح الدين الأيوبي » ، تقابل رواية باكثير « سيرة شجاع » . وإن رواية زيدان « شجرة الدر » ، تقابل رواية باكثير « وإسلاماه » . وإن رواية زيدان « الانقلاب العثمانى » ، تقابل رواية باكثير « الناصر الأحمر » .

حقاً ، إن اختيار اللحظة التاريخية شئ واحد عند الكاتبين ، ولكن الرؤية تختلف من كاتب إلى كاتب ، وهو اختلاف جذرى يصل إلى حد المعارضة ، فتبدو روايات باكثير ، وكأنها ترد على روايات زيدان ، فإذا كان الأخير ينطلق من لحظة الصراع ، لينتقص من التاريخ الإسلامى ، ويقلل من دور الأبطال ، ويجعل للصدفة التاريخية دوراً كبيراً فى ازدهار الحضارة العربية الإسلامية - إذا كان زيدان كذلك ، فإن باكثير ينطلق من اللحظة نفسها ، ليصحح رؤية زيدان ويبرز دور الأبطال التاريخيين ، ودور العقيدة كأرضية ثقافية تتحرك فوقها الشخصيات .

إن المقارنة بين روايتي « صلاح الدين الأيوبي » و « سيرة شجاع » تقرينا كثيراً من فهم زاوية الاختلاف عند الكاتبين ، فالروايتان تدوران حول فترة تاريخية واحدة ، وهي لحظة ظهور صلاح الدين الأيوبي ، ليوحد العالم الإسلامي ، ويواجه جيوش الصليبيين ، ويتنصر عليهم ، ويسترد بيت المقدس .

ولكن هذا الدور التاريخي لهذا البطل القومي ، يختفى عند زيدان ، ويبدو صلاح الدين مدفوعاً بطموحه الشخصي ، ودوافعه الفردية ، ثم تحشره الرواية في قصة حب يخرج منها خاسراً ، وتفضل عليه الفتاة رجلاً من أتباعه ، وكأن كل ما حققه من مجد ، لا يساوي قلامة ظفر في عين فتاة جميلة .

أما رواية « سيرة شجاع » فإنها مدفوعة من أولها إلى آخرها ، بفكرة الجهاد ضد الصليبيين ، وتنتهي الرواية وهي تعلن انتصار الخير ، ممثلاً في الأبطال المجاهدين ، من مثل نزر الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين ، وضرغام وشجاع بن شاور ، وزوجه سمية . وتؤكد هزيمة الشر ، ممثلاً في الخونة ، والوصوليين ، والدخلاء . وتلك هي المقدمة الثانية .

- ٣ -

وخلال تلك المقدمتين ، نصل إلى نتيجة مؤداها أن باكثر قد خطا خطوة كبيرة ، تجاوز بها كلا من زيدان وعلى الجارم .

زيدان يحاول أن يتقصص من الحضارة العربية الإسلامية ، وأن يصورها على هيئة قبائل ، تخرج من ديارها من أجل الغزوات والغنائم ، وأن يبرر نجاحاتها بعوامل خارجية ، سبب غنى أو فقر الحضارات الأخرى ، ووقوعها تحت الفرقة والجدال والظلم ، مما يجعلها عرضة للهزيمة من أية جماعة ، حتى لو جاءت من داخل الصحراء ، تبحث عن السلب والنهب والنساء .

والجارم يقع تحت قبضة قصة الحب ، وجو التسلية ، وإنشاد الشعر ، والأخبار الغنائية ، والمرويات الفكاهية ، والطموحات الفردية ، ونوازع التآمر والمشاعر الشخصية .

ولكن باكثر يختلف عن هذا وذلك ، فهو قد استثار عبقرية التاريخ ، وجعل المضمون مضموناً إسلامياً ، يحرك الأحداث ، ويوجه الشخصيات .

وإذا كان باكثر قد خطا خطوة كبيرة في مجال المضمون ، فإنه لم يحقق مثلها

فى مبدال الشكل ، فهو قد اختار أن يصب مضمونه داخل هذا الشكل الأوروبى للرواية التاريخية ، كما جعله يقع تحت أسر النزعة التوفيقية ، كما أنه فصله خاتل تحليل رواياته الثلاث : سيرة شجاع ، وإسلاماه ، النائر الأحمر .

- ٤ -

ليس البطل فى « سيرة شجاع » هو نور الدين ، ولا شمس الدين ، ولا صلاح الدين ، ولا غيرهم من شخصيات تعج بها الرواية من أولها إلى آخرها . إن البطل الحقيقى فى هذه الرواية هو « العقيدة » ، التى تحرك هؤلاء الشخصيات ، وتقف وراء ردود أفعالهم .

وليس الصراع فى هذه الرواية ، بسبب تضارب المصالح والأهواء ، ولا هو بسبب الدوافع السياسية ، أو الوطنية ، أو الاجتماعية ، أو الطبقيّة ، أو القومية .

إن الصراع هنا دائماً حول « المبدأ » ، الذى يعلو على كل علاقة ، حتى لو كانت علاقة القربى ، أو النسب .

يدور حوار فى نهاية الرواية ، بين شاور وابنه على النحو التالى :-

- كلا ، لست ابنى ، بل أنت عدوى .

- وماذا جعلنى عدوك ، وقد كنت أحبك ، إلا خيانتك .

- أكف عن ذكر الخيانة يا غد ، فما أنا بخائن .

- ومراسلاتك لملك الفرنجة ، واتصالاتك به ، ألا يعد ذلك خيانة .

فالعقيدة هنا تعلو فوق كل رابطة ، حتى لو كانت رابطة الابن بأبيه ، إن شجاعاً يقف ضد أبيه ، وإن « أبا الفضل » يقف ضد شاور ويؤلب الجماهير عليه ، على الرغم من أن زوجتيهما شقيقتان ، وعلى الرغم من أن شجاع بن شاور ، قد أضهر إليه وتزوج من ابنته سلمى ، لأن الدوافع فى هذه الرواية ، تعلو فوق كل اعتبار ، وتتخطى المصالح الموقوتة ، والروابط البشرية .

ومن هنا يتمحور الصراع فى هذه الرواية حول معسكرين : معسكر الخير ، ويمثله أبو الفضل ، وجماعة المصلحين ، وضرغام ، وشجاع ، وسمية ، ونور الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين ، وغيرهم ممن يضعون « المبدأ » فوق كل اعتبار .

أما المعسكر الآخر ، فيمثله شاور ، وابن الخياط ، والخليفة العاضد ، والإفرينج ، وغيرهم ممن تدفعهم المصالح الشخصية حول السلطة والمال .

فالصراع إذن حول عقيدة أو لا عقيدة ، وهو لا يقبل بذلك أنصاف الحلول ، إنه أشبه بالصراع بين الخير والشر فى ملحمة التاريخ البشرى ، ومن هنا بدت الشخصيات مع أو ضد ، لا تقبل التردد ، ولا تحس بالضعف ، ولا تحاول حتى الترجيح بين الأمرين .

٤ - ١

أشرنا فى الكتاب الثالث من « الوسطية العربية » إلى أهل الحل والعقد ، وذكرنا بأنها جماعة تتكون من المتخصصين ، فى العلوم الدينية أو فى غيرها ، وتقوم بدور التوجيه ، سواء لنظيطة الحاكم أو للطبقة المحكومة ، فهى تبصر الطبقة الحاكمة من ناحية ، وتوجه الطبقة المحكومة من ناحية أخرى ، وهى فى كلتا الحالتين تقوم بدور المهيمن ، لأنها تنطق بقوة العقيدة ، التى تعلو فوق كل طبقة ، وتتجاوز كل اعتبار شخصى ، وذكرنا أيضا فى « تمهيد أول » من هذا الكتاب ، بأن هذا النظام الوسطى بين الحاكم والمحكوم ، إنما هو إفراز طبيعى للتاريخ الإسلامى ، يقدم مصطلحاته الخاصة من مثل الشورى والحسبة . وهو بهذه الخصوصية يختلف عن النظام النيابى الغربى ، وأيضاً عن نظام الأحزاب الشيوعية ، لأن مثل هذه الأنظمة إنما تقوم على سيطرة الدهماء ، أما نظام الحل والعقد ، فهو يقوم على فكرة الجماعة المستتيرة ، وكل ما هو مطلوب أن تقوم هذه الجماعة بدور المهيمن ، سواء على الطبقة الحاكمة ، أو على الطبقة المحكومة ، وهى لا تستمد هذه الهيمنة من اعتبارات شخصية ، أو من وجهة طبقية ، أو من امتيازات قبلية ، ولكنها تستمدّها من العقيدة ، التى تخضع لها كل الطبقات ، سواء كانت من طبقة الحاكم ، أو من الطبقة المستتيرة ، أو من طبقة المحكومين .

ويلتفت باكثر فى روايته تلك ، إلى فكرة أهل الحل والعقد ، ولكن تحت عنوان جديد هو « جماعة المصلحين » ، وهى جماعة أسسها أبو الفضل ، من مختلف الطوائف والعلماء ، تجتمع سراً فى داره ، وتنظر فى الأحداث الجارية ، وتصل إلى قراراتها عن طريق الشورى .

وتتناثر أخبار هذه الجماعة على مختلف صفحات الرواية (مثلا الصفحات : ٢٣ -

١٣٩ - ١٥٤ - ١٩١ - ٢٢٢ - ٢٢٩ - ٢٨٩ - ٣١٣ ، ونفوس بدور مؤثر على الأحداث ، فهي تقود العامة ، وتوجه الثورات ، وتتصل بنور الدين ، أو بشمس الدين ، أو بصلاح الدين ، تقدم لهم المشورة ، تبصرهم بالعواقب ، وتنبيههم إلى قوة الشعب ، وتتابع خطواتهم خطوة خطوة .

وتأتى الرواية إلى آخرها ، وقد انتصر « العهد الجديد » ، الذى التحم فيه الفكر مع التنفيذ . فقد انضم أسد الدين إلى هذه الجماعة ، وأخذ يحضر اجتماعاتها فى دار أبى الفضل ، ويشارك فى الحوار ، ويصغى إلى المشورة ، حتى نجح هو وابن أخيه صلاح الدين فى القضاء على الخونة والمتآمرين ، ومهدا للنظام الجديد ، الذى يقوم على أسس مستقاة من مسيرة التاريخ الإسلامى ، وتمثل فى دور أهل الحل والعقد ، كدور وسيط بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة .

٢ - ٤

وكانت النتيجة أن بدت الرواية فى خصوصية ، تميزها عن رواية زيدان ، وأيضاً عن رواية الجارم ، وعن كثير من الروايات التاريخية التى عرفت حتى عصره ، ويمكن أن نحدد ملامح هذه الخصوصية على النحو الآتى :-

أ - صورة المرأة الملتزمة .

ب - البطولة الجماعية .

ج - روح المقاومة .

وستتناول كل ملمح بشئ من التفصيل .

٣ - ٤

لم تعد صورة المرأة صورة للتسلية والمتعة ، ولم تمتلئ رواية باكثير بقصص الجوارى وحريم القصور ، كما هو الحال فى رواية زيدان ، أو بقصص الغرام وسيطرة الأهواء الفردية ، واستبداد العواطف البشرية ، كما هو الحال فى رواية الجارم .

إن صورة المرأة هنا منتزعة من التقاليد الإسلامية ، وتخضع لنداء العقيدة أكثر مما تخضع لإغراء العاطفة ، إن سمية هى صورة للمرأة الملتزمة ، فهى ابنة أبى الفضل ، وتلقت على يديه العلم والحكمة ، ونزعت إليه فى كثير من صفاتها الخلقية ، إنها

تختلف عن صورة زبيدة فى رواية « غادة رشيد » ، والتى هى صورة الجمال الجسدى لىس غير ، وكأنها تمثال من المرمر لا يثير سوى الغرائز ، أما سمية فقد كانت « تبدو للناظر من رقتها ولينها ، كأنها قارورة من قوارير الزينة ، مصنوعة من البللور الهش ، تتصدع من أهون رجة ، وتتكسر من أيسر صدمة ، غير أنها تنطوى على شجاعة فى القلب ، وقوة فى الإرادة ، تظهران عند انشدائد والملمات ، فإذا قارورة الزينة هذه لىست من رقيق الزر ، بل من أصلب المعادن كلها ، من الماس » .

ومن هنا تبدو شخصيتها قوية وفعالة ، هى امتداد لصورة الصحابيات ، ممن تحدثن عنهن الرواية ، فى حوار بين أبى الفضل وشجاع (ص ٢٧١) ، يؤكد فيه شجاع على دور الصحابيات فى معركة الجهاد ، وأن هذا الدور كان لا يقف عند حد تضميد الجرحى . أو تشجيع النجاسين ، أو تقديم الخدمات ، بل كان يصل إلى حد المشاركة الفعلية فى ميادين القتال .

وقد ظلت هذه الصورة الفعالة لسمية ، منبثة خلال الرواية من أولها إلى آخرها فهى تقدر فى زوجها شجاع دفاعه عن العقيدة ، وهى تكشف الخونة ، وتتجسس لصالح المسلمين ، وتتدرب على شئون القتال ، وتنتهى الرواية وهى فى موقف إيجابى تستل فيه سيفاً ، وتطعن العبد الذى حاول أن يقتل زوجها ، ولا تتركه حتى يتحول إلى جثة باردة .

ومن هنا اتخذت قصة الحب فى تلك الرواية بعداً آخر ، فهى لم تعد مقصودة لذاتها ، ولما تثيره من متعة وتسلية ، رضاءاً للعواطف والغرائز ، بل أصبحت تدور فى إطار من التقاليد العربية الإسلامية ، فسمية ترضى بالزواج من شجاع ، حين سمعته وهو فى مجلس أبيها ، يدافع عن العقيدة ، وهى تخلص له بعد الزواج ، وتسانده فى جهاده ضد الشر والخونة .

وقد غير هذا البعد من العناصر التقليدية لقصة الحب ، فالخيانة والدسائس أخذت مفاهيم جديدة ، إن العاشقين قد تزوجا ، وهما معاً قد أخلصا للعقيدة ، فاختفت الوشاية والمنافرة بمعناهما التقليدى عند زيدان ، وأصبح الخائن هو من يخون العقيدة ، يسارع الزوجان بالوقوف ضده ، حتى لو كان أباً أو صهراً .

ذكرنا أول هذا الكلام إن بطل الرواية ، ليس هو شجاعا ، ولا نور الدين ، ولا صلاح الدين ، ولا غيرهم ممن يمثلون البطولة الفردية ، وأكدنا أن البطل الحقيقي في تلك الرواية هو العقيدة التي تحرك الشخصيات ، وتقف وراء ردود الأفعال ، أو بعبارة أخرى : إن البطولة الجماعية هي سمة تلك الرواية .

دار حوار فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن ، فجره كتاب « فى الثقافة المصرية » ، حول البطولة الفردية والبطولة الجماعية فى الرواية ، وقد أدان الكثيرون ، وخاصة بعد المد الشيوعى ، البطولة الفردية ، ورأوها نتاجا للمجتمع البورجوازي الرأسمالى ، الذى يقوم على الأنانية والحرية الفردية ، وفى مقابل ذلك أكدوا على البطولة الجماعية ، التى تعلو من روح الجماهير ، ومن ديكتاتورية الطبقة العاملة ، وضربوا أمثلتهم على ذلك من واقع الأدب الروسى فى ظل الواقعية الاشتراكية ، ومن الأدب العربى الذى سار على درب الواقعية الاشتراكية ، وأشادوا بنوع خاص برواية « الأرض » لعبد الرحمن الشقراوى ، وفضلوها على الكثير من روايات نجيب محفوظ ، ولم يكن منطلقهم الكشف عما تحويه هذه الرواية من قيم فنية ، ولكن فقط لأنها تحرك الفلاحين فى مجموعات ، تثور ضد « المأمور » رمز السلطة .

ولكن رواية « سيرة شجاع » تقدم صورة للبطولة الجماعية ، التى لا تخاكي الرواية الروسية ، ولا تنطلق من الواقعية الاشتراكية ، ولكنها تعتبر امتدادا لروح التاريخ الإسلامى ، والشخصيات فى تلك الرواية لا تسعى إلى الإعلان عن نفسها ، ولا إلى التركيز على تطلعاتها الفردية ، إنها دائما تحاول أن تحرك الجماهير ، وهى لا تخاطب فى تلك الجماهير غوغائيتها ، ولا تثير فيها روح الحقد ، ولا تحاول أن تسيطر عليها خلال وعى زائف ، ولكنها تخاطب فى تلك الجماهير عقيدتها ، وتثبت فيها صفات التعاون والحب ، وتغرس فيها وعيا حقيقيا ، ينميه أبو الفضل وجماعة المصلحين .

وقد حفلت الرواية بالإشارة إلى الروح الجماعية ، والتركيز على المقاومة الشعبية ، أبو الفضل ينبه أسد الدين إلى الاعتماد على قوة الشعب (ص ١٦٥) ، وأسد الدين بدوره يستثير هذه القوة ، ويوجهها ضد الإفرنج (ص ١٧٠) ، وشجاع يتجه نحو المقاومة الشعبية ، ويشكل فرقا قتالية من الشعب ، مرة يسميها فرقة الفتيان المصريين ، وثانية فرقة الفسطاط ، وثالثة فرقة الموت ، وغير ذلك مما يمثل روح المقاومة الجماعية فى تلك

الرواية ، وهى روح تعمل من أجل العقيدة ، ويسيرها المبدأ ، وليست روستا حاقدة تعمل من أجل البطن ، وإشباع الغرائز ، وحب السيطرة والقتال ، وفرض ديكتاتورية الطبقة العاملة .

٥ - ٤

ابتداء من الأسفل الثالث فى الرواية ، أخذ المؤلف يتحدث عن العهد الجديد ، وهو يعنى بذلك الدولة الجديدة ، التى أسسها فى مصر أسد الدين ، وابن أخيه صلاح الدين الأيوبي ، بعد أن قضى على النفوذ الفاطمى ، واستفزا قوة الشعب ، وشكلا الأسطول المصرى ، ومهدا السبيل بذلك لاسترداد بيت المقدس .

ومن هنا أخذت المفردات تتوالى لتعبر عن تلك الروح الجديدة ، التى تتمثل فى المقاومة والبناء والتغير ، وتواردت مفردات من مثل : الثورة - الشعب - العهد الجديد - الرخاء - جيش - إصلاح - مجاهد - مناضل - قوة - أسس - أغاث - استقلال .

وتأتى النهاية فتؤكد هذه الروح النضالية ، حقا هى نهاية مأساوية ، تنتهى بقتل الأبطال أو جرحهم أو القبض عليهم ، وهى بذلك تشبه النهاية فى مأسى شيكسبير ، التى يقتل فيها الأبطال أو ينتحرون ، ولكن هذا من باب الشبه فى الظاهر فقط ، وحقيقة الأمر أن الديابة فى رواية باكثير هى من باب المعارضة للنهاية فى مأسى شيكسبير ، لأن المأساة فى « سيرة شجاع » محكومة بروح التاريخ الإسلامى ، وملونة بملحمة الصراع بين الخير والشر ، فالأبطال فيها لا ينتهون مقابل لاشئ ، ولكنهم ينتهون فداء للمبدأ ، وانتصارا للخير ، ان شجاعا يجابه أباه ، ويقف ضد توازعه الشريرة ، ويفقد الأب صوابه ، ويأمر العبد بقتل ابنه ، وتتدخل سمية وتطعن العبد طعنة ثأنية ، وينتهى مصير الأبطال فى ملحمة الصراع بين الخير والشر ، ولكن بعد أن تشير الرواية إلى طريق الخير ، وتجعل شجاعا يلفظ نفسه الأخير ، وهو ينظر بعين المستقبل ، ويتطلع إلى ابنه فى الغيب ، ويهتف بشعار « الله أكبر » .

٦ - ٤

استفز باكثير عبقرية التاريخ مضمونا ، ولكنه لم يستطع أن يستفزا شكلا ، فباح التراث ببعض أسواره ، وأخفى عنه بعضها الآخر ، ووقع تحت قبضة النزعة التوفيقية ، فجعل يقدم رجلا ويؤخر الأخرى ، مما كان له أثر على البنية الفنية فى الرواية تبيينه على النحو الآتى :-

أ - التمسك بالمنهج التاريخي ، الذى يقوم على عرض التاريخ ، فى تسلسل زمني ، يرتبط بحكاية ، لها بداية ونهاية .

ب - صور - ان العهد القديم الذى يسعى الأبطال للقضاء عليه ، أكثر سيطرة على بنية الرواية ، من صورة العهد الجديد .

ج - صورة الشخصيات التى ترمز إلى الشر (شاور مثلاً) ، أكثر حضوراً من صورة الشخصيات التى ترمز إلى الخير (شجاع مثلاً) .

د - إجهاض إمكانات الشكل التاريخي ، من سرد وشعر ونزعة تعليمية .

هـ - وفى الوقت نفسه لم تتطور قدما ، إمكانات الشكل التقليدي ، من حوار وصراع وتمثيل للموقف .

٧-٤

الشكل الفني فى عالم الأدب ، يتخطى الحدود الزمنية ، فهو ليس نتاج جيل معين ، يتنمى إلى فترة تاريخية معينة ، ولكنه نتاج الأجيال جميعها ، ويعبر عن القاسم المشترك فى رؤيتها للوجود والإنسان . لقد ظلت القصيدة العربية القديمة ، تفرض بنيتها ، منذ العصر الجاهلي ، وحتى العصر الحديث ، ومروراً بالعصور المختلفة ، لأنها بنية لم تأت من فراغ ، بل أنت تعبيراً عن رؤية الأجيال مجتمعة على مدى العصور التاريخية .

والأمر قد يكون غير ذلك مع المضمون ، لأنه يمثل المادة الأولى قبل أن تتشكل فى القالب الفني ، ومن هنا يمكن أن تخضع لفترة زمنية محددة ، ويمكن أن تكون من نتاج جيل واحد ، محدود بزمان تاريخي ، له بداية وله أيضاً نهاية .

إن إنجاز باكثير فى رواية « سيرة شجاع » يتمثل فى المضمون دون الشكل ، ومن هنا وقعت هذ الرواية تحت قبضة « التسلسل التاريخي » ، وتحولت إلى رصد لتاريخ حياة « شجاع بن شاور » ، بداية من الصراع بين شاور وضرغام فى السفر الأول ، وحتى مقتل شجاع فى السفر الثالث والأخير ، ومروراً بمراحل حياة شجاع المختلفة ، وهو يتزوج من سمية ، وهو يحارب العهد القديم ممثلاً فى الخلافة الفاطمية ، وهو يؤيد العهد الجديد ممثلاً فى الدولة الأيوبية .

إن مفهوم باكثير لكلمة « السيرة » ، التي وردت فى عنوان الرواية ، إنما هو مفهوم تاريخى ، أكثر منه مفهوما فنيا ، فالسيرة عنده تعنى ذلك المعنى الذى فهمه لها القدماء ، من أمثال ابن هشام ، وهو معنى يتابع سيرة النبى ، أو الصحابة ، أو التابعين ، أو غيرهم من رجال التاريخ البارزين ، ويترجم لحياتهم منذ البداية وحتى النهاية .

وهو معنى يختلف عن مفهوم السيرة فى الأدب الشعبى ، وهو مفهوم يتخطى الحواجز الزمنية ، ويجمع بين شخصيات تنتمى إلى عصور مختلفة ، عترة مثلا ، فى سيرته الشعبىة ، يتحول إلى بطل إسلامى ، ويحارب الفرثجة ، لأن الفنان الشعبى لا يهدف إلى تأريخ حياة ، ولكنه يهدف إلى الرؤية المشتركة ، التى تواطأت عليها الأجيال المختلفة .

إن مفهوم السيرة عند الفنان الشعبى ، أقرب إلى عالم الفن منه إلى حقائق التاريخ ومن هنا اكتسب حرية أكبر ، فهو يخترع الأحداث ، وهو يفيض فى الخيال ، وهو يدع عناصر فنية ، تعمل فى مجموعها على خلق هذا الجو الملحمى ، الذى ينتزع القارئ من سمراته الواقعية : زبده إلى عالم من الخيال ، يحقق فيه مالم يستطيع أن يحققه فى دنيا الواقع .

ولكن باكثير فهم من السيرة معناها التاريخى ، وتمسك بالتسلسل الزمنى فى حياة الأبطال ، ولم يستطع أن يغامر فى أجواء السيرة بمعناها الملحمى ، الذى يقوم على تشكيل واقع جديد ، يقوم على عنصر الخيال ، والمبالغة فى الخطوط ، واحتدام الصراع بين الخير والشر .

٨ - ٤

الرواية إذن تتابع سيرة شجاع بالمفهوم التاريخى ، وهى حريصة على تغطية المراحل الحياتية ، حتى نؤدى ذلك إلى أن تقف الرواية عند مرحلة العهد القديم ، أكثر مما تقف عند مرحلة العهد الجديد .

إن حياة شجاع تنتهى زمنيا ، قبل أن يسط صلااح الدين نفوذه ، ويسترد بيت المقدس ، ويرفع شعار « الله أكبر » ، ومن هنا نرى فى الرواية ، خضوعا للمنهج التاريخى ، تقف كثيرا عند تصدع القديم ، فتصور الخلاف على الحكم ، والنزاع بين شاور وضرغام ، ومؤامرات القصر ، وخيانات ابن الخياط ، وتدخل الإفريج . ولا تقف

عند الجديد إلا فى الأسطر الأخيرة ، وعلى هيئة حلم لشجاع ، رذو يستتصر يتخيل فيه ابنه يقود جيش التحرير ، ويرفع شعار « الله أكبر » .

وتلك نتيجة من نتائج سيطرة المضمون ، تؤدي إلى أن الرؤية تضع الأستار الحديدية للحواجز التاريخية ، وكل مايسطيعه الكاتب حينئذ أن يرنو بخیالاته وراء هذه الحواجز ، متطلعا إلى الفجر الجديد .

٩ - ٤

« - ولكن أنت ياسيدى سيصمك الناس بالخيانة .

- لأن يصمنى الناس بالخيانة ، والله يعلم حسن نيتى ، خير لى من أن يحسبونى بطلا ، وأنا عند الله خائن .

فسكت شجاع مليا ، كأنما ألقمة شاور حجرا ، ثم عاد فقال :-

- لكن لو أمكنك إرضاء الناس أيضا ، كان أفضل . ألا تجد يا سيدى مخلصا من قتال هؤلاء المسلمين .

فغضب شاور حينئذ وقال له :-

- إن شئت أن تقا تل معهم ، فاذهب إليهم ، إنى على يقين من أمرى ، والله مطلع على سرى . فما أبالى ما يقول الناس ، ولا أبالى أن تكون أنت معى أو على ، سأعتبرنى قد فقدتلك يوم فقدت طيما وسليمان ، وكأن ضرغاما قد ذبح أبنائى الثلاثة فما لبث شجاع أن استعبر وقال :-

- كلا يا سيدى ، سأكون معك ، حاشاى أن أتخلى عنك ، والله يغفر لى ولك وللمسلمين جميعا » .

تلك عينة من نوعية الحوار ، الذى يتوارد فى ثنايا الرواية ، بين شاور وابنه شجاع ، ويبدو فيه شاور مسيطرا ، لماحا ، بعيد الغور .

أما صورة شجاع خلال الرواية ، فهى تبدو ساذجة ، فحين تلم به المواقف فانه ينطرح فى حجر أمه ويبكى كالطفل (ص١٦٧) ، أو يضطرب ثم يستسلم ويستكين (ص٢٨٠) ، وهو لا يستطيع أن يدرك غور والده ، ولا أن يتفهم إشاراته ، ولا يفيد من تجاربه معه ، فهو دائما مخدوع ، حسن الظن به ، يكرر معه نفس الأخطاء .

وليس الأمر يقف عند حد المقارنة بين شاور وشجاع ، بل هو يتعداه إلى بقية شخصيات الرواية ، إن شخصية شاور تبدو أكثر حضوراً حتى من شخصيات تاريخية بارزة ، مثل نور الدين ، وشمس الدين ، وصلاح الدين .

فالرواية من أولها إلى آخرها ، تمتلئ بحضور قوى لشاور ، فهو يخادع ، ويتآمر ، ويتولى الوزارة ، ويتعدى على أعدائه ، وهو دائماً فى حركة لا يهدأ ، مرة يتصل بالإفرنج ، وأخرى يتصل بنور الدين ، وهو على أى حال يدافع عن مواقفه ، ويسيطر علمه ، كل من حوله ، بمن فيهم الخليفة الفاطمى نفسه ، حقاً هو يسقط فى النهاية ، ولكن القارئ لا يصل إلى ذلك ، إلا بعد أن يكون قد تشبع بشخصيته ، وامتلأ بمواقفه وحضوره .

٤ - ١٠

كان باكثر هو الوحيد بين كتاب عصره ، المهياً لافتحام ميدان الشكل التاريخى ، فهو قد حفظ القرآن الكريم منذ الصغر ، وهو قد تثقف ثقافة تراثية عميقة ، وهو قد استفز عبقرية التاريخ فى جانبه المضمونى .

ومن هنا نراه قد وقف عند عتبات هذا الشكل التاريخى ، فهو يكثر من عنصر الوصف والسرد (انظر الصفحات : ٧ - ١٧ - ١٩ - ٢٩ - ٥٠ - ٧٠ - ١١٠ - ١٢٧ - ١٣٥ - ١٤٩ - ١٩٥ - ٢٠٧) . وهو كذلك يتكئ على عنصر التسجيل والوثائق ، ويشير إلى البيانات والبلاغات والمنشورات (انظر الصفحات : ١٦ - ١١٥ - ٣٠٨) . وهو فى كل ذلك يستخدم لغة جزلة ، تعتمد على تراكيب القدماء ، وتقتبس من القرآن الكريم (انظر الصفحات : ١٧ - ٢٥ - ٥٢ - ٧٣ - ٧٩ - ١١٩ - ١٣٤ - ١١٨ - ٢٠٧ - ٢١٨ - ٣٢٦) .

ولكن كل هذه الإمكانيات لم تتطور حتى غايتها ، لأن المؤلف لم يقصد إلى النشكّل التاريخى عن وعى ، وإنما هى أشياء تواردت كإسقاطات من ثقافته التراثية ، فبدت نافرة لم توظف فى البنية الفنية ، وجاءت لغته ثابتة لم تتطور من حال إلى حال ، إنها هى هى ، سواء كانت لغة نجوى ، أو حوار ، أو صراع .

ومن هنا أدان النقاد فى عصره مثل هذه الإمكانيات ، ورأوها إخلالاً بالبنية الفنية للرواية . ولعلمهم محقون فى ذلك إلى حد كبير ، لأن باكثر اختار أن يقدم كل ذلك ،

خلال الرواية التاريخية التي تقوم على تقاليد الشكل الأوروبي ، والتي تضيق بالسرد ، وتدخل المؤلف ، والاقتباس ، والنزعة التعليمية ، واللغة الرصينة ، وطرق التسجيل ، وترى في كل ذلك حدا من عنصر المشاكلة للواقع ، الذي يتطلب من الرواية أن تتحدث عن نفسها ، ولا تدع أحدا يتحدث عنها ، حتى لو كان المؤلف نفسه .

١١ - ٤

يقول باكتير (ص ٧٩) :-

« وبدأ شجاع يناجيها ، فتحيبه هي في حياء واقتضاب ، واستمر يناجيها فأخذ لسانها ينطلق شيئا فشيئا ، وماهى إلا لحظات حتى اطرده الحديث بينهما ، وتسلسل ، وعجبا كيف استطاعا أن يتحاورا كل هذا الحوار ، وقد كانا يظنان منذ قليل أن ليس بينهما شئ يقال » .

هنا إمكانية أن يتحول هذا الموقف السردى ، إلى حوار بين الشخصيتين ، ولكن المؤلف يجهضه بالحديث عنه ، دون أن يتركه ينمو ، ويتحدث عن نفسه .

ويقول في موضع ثان (ص ٢٤٠) :-

« وبينما كان العهد الجديد ماضيا في طريقه من إصلاح إلى إصلاح .. إذا مقالة سوء سرت بين الناس ، فتهامسوا بها برهة ، ثم أخذوا يلغظون إلا من عصم الله » .

وهنا إمكانية أيضا أن يجسد هذا اللفظ ، خلال حوار يدور بين عامة الناس ، ولكن باكتير يجرّد هذا الموقف من كل خصوبته ، ويحوّله إلى وصف من إنشاء المؤلف .

ويقول في موضع ثالث (ص ٢٧٧) :-

« وتنازع قلبه عاطفتان متناقضتان ، إحداها ترغّب في اكتشاف سر أبيه ، والأخرى تشفق أن تطلع منه على مكروهه ، فقرر بعد لأى أن يعتمد أولا إلى مناقشة أبيه في شأن العهد الجديد ، لعله يستطيع أن يغير رأيه » .

وهنا إمكانية لكي يحتد الصراع داخل شجاع ، وأن يعمق المؤلف من أبعاده ، ويحلل نوازعه ، ويصور تضارب مشاعره ، ولكن كعادته يجهض كل ذلك بالوصف والسرد .

وغير ذلك من إمكانات ، يمكن أن تنمو من خلالها الرواية التقليدية ، وأن تتحول

إلى حياة ماثلة قد تفوق الحياة الواقعية ، ولكن المؤلف يجهض كل ذلك ، كما أجهض من قبل إمكانات الشكل التاريخي ، ويقع تحت إصر النزعة التوفيقية ، فلا هو أخلص للشكل التاريخي واستغل إمكاناته ، ولا هو أيضا أخلص للشكل الأوروبي واستغل إمكاناته .

- ٥ -

تقع رواية « وا إسلاماه » تحت إصر التسلسل التاريخي ، فهي تتبع تاريخ حياة قطز ، منذ أن كان نطفة في ظهر والده ، حتى علا نجمه ، وأصبح سلطانا على مصر .

إن الفصول الأربعة الأولى ، تتعرض لجهاد جلال الدين (خال قطز) ضد التتار وقد استنجد بخلفاء بغداد فلم ينجدوه ، ومن هنا أخذ يحارب ملوك الإسلام ، ويسقط دولهم وينكل بهم ، فانتقم الله منه ، وهزمه التتار ، وأسروا ابن أخته (قطز) ، وابنته جهاد ، وباعوهما في سوق الرقيق ، واختلط عقل جلال الدين ، حتى أصابه سهم من رجل كردى مجهول ، كان جلال الدين قد قتل شقيقه في إحدى معاركه ضد الممالك الإسلامية .

ويتابع باكثر منذ الفصل الخامس ، قصة محمود (قطز) وجهاد (جلنار) ، بعد أن يبع في سوق الرقيق ، وخلال تعبيرات تغرى بالسرد والتاريخ ، من مثل : « مات جلال الدين ، ولم يعلم عن محمود وجهاد ، إلا أنهما اختطفا فبيعا لأحد تجار الرقيق بآنسأ ، أما كيف اختطفا ، وماذا لقيا بعد ذلك ، فبقى سرا مكتوما عنه إلى الأبد ، وتفصيل ذلك ... » ، « ومرت السنون سراجا ، وتوالت الأحداث تترى ، وانقضت لهما في بيت الشيخ غانم المقدس عشرة أعوام أو تزيد ، نميا فيها وترعرا حتى بلغ قطز مبلغ الرجال ، وبلغت جلنار مبلغ النساء » .

وابتداء من الفصل الثاني عشر ، يأخذ نجم قطز في الظهور ، فقد أنعم عليه الخليفة بلقب نائب السلطة ، وزوجته شجرة الدر من وصيفتها جلنار ، ثم بعد ذلك يخلع الخليفة ، ويصبح سلطانا ، ويستعد لملاقاة الصليبيين والتتار .

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند الفصل الرابع عشر ، وقد انتصر قطز في عين جالوت ، ورفع راية الإسلام ، وأخذ يستمطر الرحمة على الشهداء ، وهو يتلو قول الله تعالى : « ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا ، بل أحياء عند ربهم يرزقون » .

ولكن التسلسل التاريخي يفرض على المؤلف فصلين ، فيضيف الفصل الخامس عشر ، ليرصد جهاد قطز في الشام ، وهو يقضى على فلول التتار ، ويضيف الفصل السادس عشر والأخير ، ليسجل نهاية حياة قطز على يد صديقه بيبرس .

١-٥

ولا يظن القارئ خلال هذا العرض ، أن البطل الرئيس في الرواية هو قطز ، لأن « العقيدة » هي التي تمثل البطولة الحقيقية ، ومن هنا لم يكن عنوانها « قطز » ، ولم تكن من رواية الشخصيات ، التي تعنى بالكشف عن البطولة الفردية . إن عنوان الرواية كان « وا إسلاماه » ، إشارة إلى هذا الشعار الذي كان يردده المسلمون ، في معاركهم ضد الصليبيين وضد التتار .

فالرواية إذن تكشف عن البطولة الجماعية ، التي تسيرها العقيدة الإسلامية ، وفي ظل هذا الوضع ، اتخذ « عالم الدين » صورة مستمدة من أنظومة التاريخ الإسلامي ، التي سبق أن شرحناها في تمهيد الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » ، والتي يلعب فيها أهل الحل والعقد ، واسطة العقد بين العامة من ناحية ، والخاصة من الناحية الأخرى ، فيقومون بتوجيه العامة ونصح الخاصة .

وتلك هي وظيفة عالم الدين في روايات باكثير ، كما نراها ممثلة عند أبي الفضل في رواية « سيرة شجاع » ، وعند أبي البقاء البغدادى في رواية « الثائر الأحمر » ، وعند عز الدين بن عبد السلام في رواية « وا إسلاماه » .

إن عز الدين بن عبد السلام مثال بارز ، يجسد دور عالم الدين في ظل الأنظومة الإسلامية ، فهو الذي يقف وراء سلوك قطز ، ينصحه ، ويقدم له الفتاوى الشرعية ، ويبصره بالعواقب ، ومن هنا نجحت رسالة قطز ، ولم تنحرف نحو الاستبدادية والمجد الشخصي ، واستطاع أن يقضى على التتار وعلى الصليبيين ، وأن يهيئ لقيام إمبراطورية إسلامية عظيمة ، يتعايش فيها الفكر والسياف جنباً إلى جنب .

إن صورة عالم الدين في رواية باكثير ، مغايرة للصورة التي تواترت عند طه حسين ، وأمثاله ممن ساروا على النسق الأوروبي ، وسخروا من عالم الدين وسموه « رجل الدين » ، إشارة إلى احترافه للدين ، كوظيفة يستغلها الساسة في تخدير العامة وإخضاعهم للسلطة .

وهذا الاختلاف إنما يأتي من وضعية هذا الرجل فى الأنظومتين ، فهو فى الأنظومة الأوروبية انحرف إلى وظيفة رجل دنيا ، يستغل الدين لمصالحه ومصالح طبقته ، مما جعل المفكرين والأدباء يصورون هذا الرجل فى صورة منفرة ، تحذر الدين إلى أفيون للشعوب ، والأمر يختلف كثيرا مع وضعية « عالم الدين » فى ظل الأنظومة الإسلامية ، فهو كما ذكرنا فى الكتاب السابق يمثل الحلقة الوسطى ، التى تربط بين طبقة الحكام وطبقة المحكومين ، ولولأها لتأهت كل من الطبقتين مما يصيب الأنظومة فى عمودها الفقرى .

٢-٥

ولكن باكثرى صب مضمونه فى قالب الشكل الأوروبى ، فكان أن وقع تحت قبضة النزعة التوفيقية ، التى انتهت إلى انتصار الشكل الأوروبى على حساب المضمون الإسلامى .

ولم يكن الانتصار للشكل الأوروبى ، فى صورته التى انتهت عند كبار المبدعين ، وجددها كبار النقاد . بل كان فى صورته الهابطة و التى انتهت عند جورجى زيدان ، وتشكلت من مزيج من التأثيرات الشعبية ، والرواية المترجمة ، والرواية البوليسية ، مما ألقى بظلاله على رواية « وإسلاماه » ، وانعكست على بعض الظواهر الآتية : -

١- قصة الحب .

٢- نبوءة المنجم .

٣- تأثيرات شيكسبير .

٤- شحوب البديل .

٣-٥

إن قصة الحب بين محمود وجهاد تحتوى على الكثير من تأثيرات زيدان ، فهما من بيت ملكى ، ومن أسرة نبيلة ، وقد وقعا تحت الأسر ، فسمى الأول باسم قطز ، وسميت الأخرى باسم جهاد ، ولكن الله يهين لهما تابعا أميننا ، يحرص عايهما ، أو على حد تعبير المؤلف « يرعاهما رعاية بالغة ، ولا يألو جهدا » ، وغير ذلك من عناصر قد تواردت من قبل فى روايات زيدان ، وفى السير الشعبية ، وتدور حول العاشقين ،

والتابع الأمين ، والعناية بالبطل ، والمرأة التى تتلثم فى زى فارس . نى انتخذ زوجها ،
وهى عناصر فى عمومها تتسم بالمبالغة ، والمفاجآت ، ودور الصدفة .

٤ - ٥

تنبأ العراف بأن الأمير محمود (قطز) ، سوف يهزم التار هزيمة ساحقة ، وسيصير
فى النهاية ملكا عظيما ، وقد تألم جلال الدين لهذه النبوءة ، فقد كان يطمح أن يكون
الملك فى ولده ، أما فى ولد أخته فلا ، وهم يقتل الغلام ، لولا أن الأمير ممدود والد قطز
يذكره بأنه لا يعلم الغيب إلا الله ، وبأن المنجمين يكذبون ، وبأن الملك لن يخرج بأى
حال من آل خوارزم .

وعلى الرغم من أن المؤلف يشكك فى نبوءة العراف ، خلال تعبيرات تعنى أن
الأمر بيد الله ، إلا أن هذه النبوءة تفرض سطوتها على أحداث الرواية . وتتحقق فى
النهاية ، ويصير قطز ملكا عظيما ، وهى من تأثير الروايات المترجمة التى تعطى للقدر
بمعناه الإغريقى ، قدرا من السطوة ، لا ينفع فى رده ذكاء ، ولا اجتهد ، ولا
دعاء ، ولا عبادة .

٥ - ٥

باكثر له ثقافة إنجليزية واسعة ، فهو قد تخرج فى قسم اللغة الانجليزية بجامعة
القاهرة ، وهو على معرفة جيدة بشيكسبير ، ترجم له ، وكتب على غراره .

وقد ألقى شيكسبير بظلاله على هذه الرواية ، ويمكن أن نشير من باب المثال إلى
موقفين ، أحدهما يتمثل فى ظهور الموتى للأحياء ، والثانى يتمثل فى النهاية
المأساوية لأبطاله .

فقد ظهر خوارزم لابنه جلال الدين ، كما ظهر الأب لابنه فى مسرحية هاملت ،
مع فارق يعكس الخلفية الثقافية عند كل كاتب ، فالأب يظهر عند باكثر ليونخ ابنه
على مافعله بالمسلمين ، ويهديه إلى الطريق القويم ، أما عند شيكسبير فهو يظهر ليدفع
ابنه نحو الانتقام من عمه ، الذى قتله ، وتزوج الملكة ، وجلس على العرش من بعده .

وغالبا ماينتهى مصير الأبطال عند باكثر إلى نهاية مفاجئة ، كتلك النهايات التى
نراها فى مآسى شيكسبير ، إن جلال الدين يصاب فى النهاية بالجنون ، وإن قطز تنتابه
فى النهاية أحزان سوداوية ، يقول عنها المؤلف : -

« طغى الحزن الجبار على تلك النفس القوية فوهنت ، وعلى تلك العزيمة الماضية فكلت ، وعلى تلك الهمة الطائرة فهبط جناحها ، وعلى ذلك الرأى الجميع فانتقض غزله ، من بعد قوة أنكاثا » .

٦-٥

لم يستنفر باكثر المضمون الإسلامى حتى غايته ، هو وقف عند حد مقاومه العدو الخارجى ، والهتاف بشعار « وإسلاماه » ، والاستبسال من أجل العقيدة ، ولكنه لم يقدم البديل ، ولم يجعل دعوة عز الدين بن عبد السلام تفرض نفسها على الساحة كبديل ، وتتحول إلى أرضية للرواية ، تسمح « للعهد الجديد » بأن يفرض معامله ، لقد شغلته الأنقاض عن البناء ، ومحاربة لصصوص الظلام عن التطلع لتباشير الفجر الجديد .

-٦-

وتؤكد رواية « الثائر الأحمر » على المضامين التراثية أكثر من غيرها ، فهي تنتقد النظام الرأسمالى ، والنظام الشيوعى ، فى محاولة للتأكيد على النظام الإسلامى ، كبديل منتزع من التاريخ ، ويشيع حاجة الجماهير .

تتكون هذه الرواية من أربعة أسفار ، كل سفر يبدؤه المؤلف بآيات من القرآن الكريم ، تلخص محتواه .

فهم بدأ السفر الأول ، بالآية الكريمة « وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها ، فحق عليها القول ، فدمرناها تدميرا » .

وهو فى هذا السفر يتحدث عن طغيان كبار الملاك ، وانصرافهم إلى الاحتكار والاستغلال ، ويبين أنواع الظلم التى يتعرض لها الإنسان فى ظل هذا النظام الفاسد ، مما دفع الكثرين ، إلى الخروج على النظام والمرد والسرقة والسطو .

وهو بذلك ينتقد النظام الرأسمالى ، وعلى الرغم من أنه قد بدأ هذا السفر بالآية الكريمة ، إلا أنه يدين النظام الرأسمالى من وجهة نظر الماركسية ويستخدم مفردات مثل البورجوازية وغيرها من كلمات كانت شائعة فى عصره ، فى ظل سيطرة النفوذ الشيوعى .

ويبدأ السفر الثانى بالآيتين الكريمتين « واتل عليهم نبأ الذى آتيناه آياتنا فانسلخ منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين . ولو شئنا لرفعناه بها ولكنه أخلد إلى الأرض واتبع

هواه ، فمثله كممثل الكلب ، إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يابئ ، ذلك مثل القوم الذين كذبوا بآياتنا ، فاقصص القصص لعلهم يتفكرون » .

وهو هنا يشير إلى عبدان الذى هرب من ظلم الرأسمالية ، وانصرف إلى العلم ولكنه ، لظروف خاصة فى تربيته الأولى وماعاناه من قسوة على يد زوجة أبيه ، وقع تحت سيطرة ميمون بن قذاح .

وفى شرح دعوة ميمون ، وفى دور اليهود ، ويركز على مبادئها الهدامة ، وخاصة التحلل والإباحية الجنسية ، ويوحى بالربط بينها وبين النظام الشيوعى فى العصر الحديث ، ويكرر مفردات العنف والقسوة ، ويرز دلاله اللون الأحمر ، كما نرى فى عنوان « الثائر الأحمر » .

ويبدأ السفر الثالث بالآية الكريمة « إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذى القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغى يعظكم لعلكم تذكرون » .

وهذا السفر يكاد يكون تطبيقاً عملياً للسفر الثانى ، فإذا كان عبدان يمثل الجانب النظرى للقداحية أو الماركسية ، فإن حمدان يحاول أن يطبق هذه المبادئ من خلال مجتمع القرامطة .

أما السفر الرابع والأخير فهو يبدأ بالآيات الكريمة « والله فضل بعضكم على بعض فى الرزق ، فما الذين فضلوا برأدى رزقهم على ما ملكت أيمانهم فهم فيه سواء ، أفبئعنة الله يجحدون » . « ضرب الله مثلاً عبداً مملوكاً لا يقدر على شئ ومن رزقناه منا رزقاً حسناً فهو ينفق منه سرا وجهراً هل يستوون الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون ، وضرب الله مثلاً رجلين أحدهما أبكم لا يقدر على شئ ، وهو كل على مولاه أينما يوجهه لا يأتى بخير هل يستوى هو ومن يأمر بالعدل وهو على صراط مستقيم » .

وبأكثير فى هذا السفر الأخير يقدم تجربتين عمليتين ، كبديل للنظام الرأسمالى الفاسد كما شرحه فى السفر الأول . وهما تجربة حمدان ممثلة فى القرامطة ، والأخرى ممثلة فى تجربة أبى البقاء البغدادى والتى تقوم على مبادئ إسلامية .

ويوازن باكثير بين التجريبتين : تجربة تقوم على أفكار خارجية يلعب فيها اليهود دوراً كبيراً ، وتعتمد على التآمر والعنف والإباحية ، وهو بذلك يرمز إلى النظام الشيوعى . أما التجربة الأخرى فهى تقوم على التراث ، وتخطب الجماهير ، وتقوم على قدر

كبير من التعاطف بين الأغنياء والفقراء ، دون استغلال وأنانية من جانب ، ودون حقد وعنف من الجانب الآخر ، وهو يرمز بذلك إلى الحل الإسلامي .

وينحاز باكثر إلى الحل الإسلامي ، ويجعل حمدان في النهاية يدرك خطأه ، وينزل الستار الحديدي الذي كان يمنع الجماهير من أن تتخذ قرارها ، وفعلاً تندفع الجماهير متخطية الستار الحديدي ، ومنحازة إلى أبي البقاء البغدادي . ويسقط النظام الشيوعي في رواية باكثر قبل أن يسقط على أرض الواقع .

ويقتنع حمدان نفسه بتجربة أبي البقاء البغدادي ، ويهمز جواده ميمماً نحوه ، وفي طريقه يلتقي بصديق قديم له ، ويدور بينهما حوار يصممان فيه على السير نحو أبي البقاء البغدادي ، وتنتهي الرواية بهذا السطر الأخير :-

« ومضى الصديقان القديمان في طريقهما حتى حجبهما الظلام » .

٦-١

ولكن النزعة التوفيقية تلقى بظلالها على الرواية خلال المظهرين الآتين :-

- أ- فهي تركز على التجارب الفاشلة ، أكثر مما تركز على البديل الإسلامي المقترح .
- ب- وهي تتردد بين الشكل العربي والشكل الأوروبي ، مما أفقد الرواية هويتها .

٦-٢

الرواية تطرح حلاً نابعاً من الداخل ، وتصور هذا الحل على صفحاتها في تجربة عملية تثبت نجاحها .

لكن لا يزال هذا الحل يطرح في حذر وتردد .

فالبديل الآخر ، المتمثل في الحلول الخارجية ، يخصص له المؤلف أكثر من فصلين ، وتكاد الرواية تكون وقفاً على هذا البديل ، حقاً ، إنها تنتهي بفشله ، ولكن بعد أن يعايشه القارئ خلال صفحات طويلة .

ويأتي الحل الإسلامي دون تفصيل . حقاً هو حل مقترح ومفضل ، ولكن القارئ لا يحس بحضوره ، فالمكان في بغداد وما حولها غائم ، وصورة الثقافة العربية الإسلامية غير واضحة ، وتحرك الشخصيات وكأنها معلقة في الهواء ، دون جذور تمسكها ، سوى بضعة أفكار مطروحة حول حق الفقير في المال .

وقد يقال إن كل هذا مطروح في الكتب ، وإن النظرة الإسلامية متاحة لمن يطلب تفصيلاتها عند العلماء والفقهاء . ولكن هذا حق في حقل الدراسات الأدبية التي تكفي فيها الإحالة إلى المصادر المعتمدة . أما العمل الروائي فهو شيء آخر يختلف عن ذلك ، هو يحاكي الحياة ، ويضاهي الموقف ، ويجسد الواقع ، ويصور الفكرة . هو باختصار يبعث الفكرة وكأنها معيشة في الحياة . أما الإحالة والسرد والاعتماد على معلومات القارئ ، فهو يحيل العمل الأدبي إلى عظام معروفة ، تفتقد ماء الحياة .

وتأتي النهاية فتضعف من الإحساس بحضور البديل الإسلامي ، فهي تأتي خلال حوار مبسّر بين الصديقين ، يتحدثان عن أبي البقاء البغدادي ، ويصممان على الالتحاق به . ويأتي السطر الأخير فيزيد من تعمية هذا الحل . إن الصديقين قد عرفا طريقهما ، وهذا بداية الوجود الحقيقي ، وبداية الفرح والاستبشار ، والفن الروائي في مثل هذه الحالة ، يملك الكثير من الإيحاء الذي يجسد الشعور داخل الشخصية ، ولكن الإيحاء الوحيد في السطر الأخير لم يجع لصالح البديل المقترح ، فقد حجب الظلام الصديقين وهما يتجهان نحو أبي البقاء ، إن العثور على الطريق واليقين ، لا يتناسب مع حالة الظلام والتردد والتوجس .

إن الموقف يركز على نقد البديل المستورد ، ويستهلك طاقته في الوقوف ضد هذا البديل ، هو لم يتخلص بعد من الشراك ، ولا يزال يدور في فلك الآخر ، حقا هو ينتقده ولكن لا يستطيع الخلاص منه ، أو لعله ، لا شعوريا ، لا يفكر في الخلاص منه ، إنه موقف متمرد أكثر منه موقفا ثوريا ، يرفض الدخيل ، ولا يقدم البديل . أو بعبارة أصح يقدم البديل في صورة مترددة حذرة ، لا تفرض سلطانها على صفحات الورق ، إرهابا بفرض هذا السلطان على أرض الواقع .

٦-٣

يقف بالكثير في منتصف الطريق متردداً ، يخطو خطوة نحو الحل الإسلامي ولكن يلوى عنقه إلى الوراء ، فالطريق مخوف ، وقطاعه ينبشون في كل عطفة . وقد انعكس هذا على بنيتة الفنية في مظهرين يرتدان معاً إلى جذور واحدة . فهو لم يتملك بعد الشكل العربي ، ووقف عند حد المضمون ، وظن أن إنجازاته تتمثل في بعض الاقتباسات التراثية ، وفي استخدام بعض المفردات الغريبة ، التي تصل إلى حد التقعر والتكلف .

والأمثلة على ذلك كثيرة نشير إلى بعضها :-

« كانت هذه الأفكار تهدر في رأس عبدان وهو يجوس خلال المزرعة » .

« فقال حمدان محتدا : لا حق لك أن تسخر بي في قصر سيدى ، إني ما أطلب منه إلا أن يوصى العامل بالاهتمام بقضيتى وخلاه ذم » « ص ٥ » .

« فمثله كمثّل الريح تهب على سطح الماء ، دون أن تبلغ قراره ، فتثير أواذيه ، وتتلاعب بأثباجه » .

« وإنه ليرى ابن الحطيم خاصة عنوانا لطفيان هذا السلطان ، فإذا نجح في هدم هذا الجانب المشمخر من بنيانه ، فربما تيسر للناس أن يأتوا على سائر جوانبه من القواعد » .

« ياليتنى حملته لرشده ، ثم ألدّه عجلا يخور ، أو جروا يعوى ، أو خصوصا يقبع » .

إن مثل هذه المفردات تأتي مقحمة ومتكلفة ، لا تندمج في بنية الشكل العربى ، إنها مجرد ذرات ملقاة على الشكل الخارجى من باب الزخرفة والتزيين ، والشكل العربى بيان متكامل ، تمثل اللغة جزءاً فيه ، يتفاعل مع التطعيمات الأخرى في بنية متماسكة .

هذا هو المظهر الأول لموقف باكتشير فى منتصف الطريق وقد انعكس على بنيته الفنية ، أما المظهر الثانى فيتمثل فى أنه اختار الشكل الأوروبى ، الذى كان سائداً فى ذلك الحين بين أبناء جيله . وأعنى بذلك الشكل التقليدى ، الذى يقوم على محاكاة الواقع ، فالشخصيات والمواقف والحوار وكل شئ فى العمل الروائى يجب أن يتصف بالمثل والحدس ، لأنه باختصار هو واقع بديل .

واكن باكتشير : - ح فى تملك هذا الواقع البديل ، أو هذا الشكل الذى يوهم بالواقع الحقيقى ، فقد أسرف فى السرد التاريخى والحرص على الوقائع التاريخية ، فهناك مثلاً أحداث كثيرة نقلها باكتشير عن الأخبار التاريخية فى عهد المعتصم ، وكان يكفى حدث منها للإيحاء بما يريد لولا حرصه على سرد التاريخ ، وكل هذا أثر على بنية هذا الشكل التقليدى ، فبدأ الحوار متكلفاً ، والتفصيلات كثيرة ، والحدث الروائى قليل .

وكل هذا يعكس الموقف المتردد والحذر لباكتشير ، فلاهو من أهل اليمين تماماً ، ولا هو من أهل اليسار تماماً ، ولكنه من أصحاب النزعة التوفيقية .

الفصل الخامس

النزعة التوفيقية / ٢

- ١ -

ليس صدفة أن يتماثل العنوانان ، عنوان هذا الفصل والفصل الذى سبقه . فكلاهما ينزعان من قوس واحد ، وكلاهما ينتهيان إلى شوط واحد .

كلاهما قد انحدرتا من معطف الشكل الأوروبى ، الذى يصور الواقع خلال تقاليد فنية ، أنتجت فى النهاية ما اصطلح النقاد على تسميته بالشكل التقليدى ، الذى يحتفظ بسماته الفنية ، سواء كانت الرواية هى الرواية التاريخية ، التى شغل بها الفصل السابق ، أو كانت هى الرواية المعاصرة ، التى شغل بها هذا الفصل .

وكل الفرق بين الرواية التاريخية والرواية المعاصرة ، من منظور الشكل التقليدى (الواقعى) ، أن الأولى تتحدث عن واقع قد صنع ، أما الأخرى فهى تتحدث عن واقع يصنع ، وماعداً ذلك فكلاهما تخضعان لفكرة محاكاة الواقع ، وماتفرضه هذه الفكرة من مصطلحات نقدية ، من مثل تصوير الشخصيات ، وتمثيل الموقف ، وواقعية الحوار ، ومشكلة الزمن الخارجى (الشمسى) من حيث البداية والذروة والنهاية .

وقد انتهى العنوانان أيضاً ، عنوان هذا الفصل والفصل الذى سبقه إلى شوط واحد ، أو بعبارة أكثر وضوحاً : انتهت الروايتان ، سواء كانت الرواية التاريخية ، أو كانت الرواية المعاصرة ، إلى انتصار النموذج الأوروبى ، فى رؤاه الفلسفية وقوابله الفنية .

كانت الرواية التاريخية ، تأخذ موضوعها من الواقع التاريخى ، ثم تصبه فى قالب الأوروبى ، وكذلك كانت الرواية المعاصرة تأخذ موضوعها من الواقع المعاصر ، ثم تصبه فى القالب الأوروبى ، فهما إذن يوفقان بين مضمون من واقع حضارة ، وشكل من واقع حضارة أخرى . وقد خضع هذا التوفيق لقانون الصراع الحضارى ، الذى يجعل الحضارة الغالبة هى التى تشكل فى النهاية الحضارة المغلوبة ، فى رؤاها الفلسفية وقوابله الفنية .

- ٢ -

وقد لمس « جيب » فى دراسته المبكرة عن الرواية المصرية ، هذه المحصلة النهائية للنزعة التوفيقية ، وسماها « حصان الدريشة » ، الذى يحمل إلى المجتمع المصرى الاهتمامات الأوروبية ، أو Materialism على حد تعبيره ^(١) .

وكان طه حسين هو « حصان الدريئة » ، الذى نجح إلى حد كبير فى تمرير النموذج الأوروبى إلى العالم العربى .

أكاد لا أجد كاتباً عربياً مثل طه حسين ، فى حماسته الشديدة للحضارة الأوروبية. وهى حماسة امتدت إلى نظرياته ، وكتاباتهِ الإبداعية ، ومواقفه الشخصية والسلوكية .

وتكشف أوراقه الخاصة التى أودعنى إياها الدكتور محمد حسن الزيات ، عن عمق الصلة مع الدوائر الاستعمارية واليهودية فى ذلك الحين ، ونختار من بين هذه الأوراق خطابين ، لهما دلالة خاصة ، أولهما خطاب خاص ، كتب فى ٢٦ إبريل سنة ١٩٣٥ ، وهو موجه إلى « عزيزى الدكتور طه حسين ، من W.A Smart ، السكرتير الشرقى بدار المندوب السامى ، يشكره على إهدائه كتاب « الأديب » ، ويرجوه أن يبلغ احتراماته الوافرة للسيدة الفاضلة قرينته أما الآخر فقد كتب فى ٢ يوليو سنة ١٩٣٩ ، وهو موجه إلى « حضرة صاحب العزة الدكتور طه حسين بك » من الحاخام الأكبر ، وفيه يؤيد روابط الولاء التى تجمع بينهما وكلا الخطابين يشيران إلى « الجهة » ، التى يستمد منها طه حسين الدعم والتى هى مسئولة بالدرجة الأولى عن « علو صوته » ، وانتشار نفوذه وانجذاب الناس نحوه .

لو وقف الأمر عند حد التعريف بالحضارة الأوروبية لهان .

لقد فعلينا من قبله الطهطاوى ، وقدم لنا صورة باريس وكأنها سبائك الذهب ، كما يوحى عنوان كتابه « تخلص الإبريز فى تليخيص باريز » .

ولكن شتان بين المنهجين .

الطهطاوى يعرفنا بالحضارة الأوروبية ، بشئ كثير من الحنان ، وكأنه الأب يقدم لابنه الدواء ، قد يقسو فى بعض الأحيان ، وقد يكون الدواء مرا فى بعض الأحيان ، ولكنه فى النهاية يهدف إلى أن يرى ابنه معافى ، يواصل نشاطه ، ويكون امتداداً له فى صورة جيل جديد .

أما طه حسين فقد كان عاصفة هوجاء ، تريد أن تثار وأن تنتقم . يكشف الجزء

القاهرة في ٢٦ أبريل سنة ١٩٣٥

خبر من

عزيزي الدكتور محمد حسين

تحية واحتراماً . وبعد فقد
تلست مع مزيد البشار كتاب "الأديب"
الذي تقف على قمة بالهداية الى "و اني لشاكر لكم
معه عواطفكم كما وان اهنفكم على ادابكم
الوافر واسلوبكم الفريد البديع وعلى ما
تقدموه به من جهود صادقة في سبيل
الادب العربي . و ختاماً أرجو التكرم بتبليغ
احتراماتي الوافرة للسيدة الفاخرة خريفتكم .
وتفضلوا بقبول خالص
الاحترام الخاص

W. S. Smart

صورة الخطاب الاول

مكتبة المآثر الأثرية

مكتبة المآثر الأثرية

حضرة صاحب العزة الدكتور طه حسين بك

تحية واحتراما وبعد فاني اقدم لعزتك مع هذا نسخة من كتاب
الى جان جيونو تأليف جان جوزبولثي مهداة من المؤلف الى عزتك اعترافا
بما يكتنه من عواطف التقدير والاعتبار لشخصكم المحترم .
وان انتهر هذه الفرصة لتأييد روابط الولاء ارجوان تتفضلوا بقبول
خالص تحياتي وفائق احترامي .

مصر في ٢ يونيو سنة ١٩٣٩

الحاخام الاكبر

صلى الله عليه وسلم

صورة الخطاب الثاني

الأول من الأيام عن مدى ما عاناه طه حسين في حياته الأولى ، من إهمال للأم التي كانت تلقيد على أرض المطبخ كأنه الثمامة على حد تشبيهه ، ومن تقريع للأب ، ومن أنانية للأخ ، ومن سخيرة للأخوات ، ومن تعنيف لسيدنا في الكتاب ، كل ماحوله قاس يريد أن يلتهمه دون رحمة .

ولم يتعال طه حسين على هذه الظروف ، أو يلتمس لها مبررا ، أو يبحث عن الوجه الآخر . الذى يتمثل فى تضحية الأسرة ، التى هيات له العناية والتعليم ، ودفعت به رغم فقرها إلى القاهرة فى صحن الأزهر الشريف بل وقع تحت قسوة هذه الظروف ، وصور كل هذه الشخصيات فى صورة منفرة ، تثير أسوأ الذكريات ، ويود طه حسين أن يقطع معها كل صلة ، حتى لو كانت صلة الأب ، أو الأخ ، أو القريب .

الصورة الجميلة الوحيدة التى يحرص عليها ، هى صورة زوجه الباريسية التى تتحول إلى ملاك يثير الرحمة ، ويبدل يؤسه نعيما ، ويأسه آملا ، وسخطه رضا ، على حد تعبيره فى نهاية الجزء الأول من الأيام ، وهو يخاطب ابنته بأسلوب غنائى ، كأنه قصائد الشعراء تتغنى فى المثل العليا .

وهنا نصل إلى خاصية تسلفت إلى عصب طه حسين ، وكأنه الوسواس يكرره فى مناسبة وفى غير مناسبة ، فهو دائما يكثر من المقارنة بين صورتين : صورة الحياة فى بلاد الشرق وصورة الحياة فى بلاد الغرب .

ودائما تكون هذه المقارنة عنيفة ، لا تهدف إلى البناء ، ولا يلفظها الحنان فهو يرى الناس فى بلاده صورة للهمجية والتخلف ، وكأنهم الوحوش فى الغابة وعلى العكس يرى الناس فى بلاد الغرب ، صورة للتحضر والرقى ، وكأنهم الملائكة يسعون فى الأرض . وهو يهدف من هذه المقارنة ، إلى أنه لا خلاص لبلاد الشرق ، إلا أن تأخذ بالحضارة الأوروبية ، فى خيرها وشرها ، وفى حلوها ومرها ، كما يقول فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » .

وقد تحولت هذه المقارنة الجارحة إلى الوسواس فى عصب طه حسين يفرض نفسه عليه فى مؤلفاته ، وإبداعاته ، وتشبيهاته ، وصوره الفنية ، ومواقفه الأسرية والسلوكية .

ورويته « شجرة البؤس » صورة ، كما يقول ، لمصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وهي تغير ثيابها ، فتتخلص من الطراز القديم ، وتستبدله بطراز أوروبي جديد .

كثير من الأدباء قد صوروا هذه الفترة ، بنبرة أسي على القديم ، وهو يختفي بقيمه وطرازه ، حتى « نيرفال » ، وهو رحالة فرنسي ، يرصد هذا التغير ويصيح ، كما ذكرت في الكتاب الأول ، صيحته المشهورة ، بأن القدر قد رمى بسهامه ، وانتهى كل شيء .

والأمر غير ذلك عند طه حسين ، فهو يرصد هذا التغير بابتهاج شديد وكأنه الكاهن يتلو أناشيد النصر ، وأهازيج الفرح ، لأن هذه الأحداث على حد قوله في الرواية : « قد نسيت مسرعةً بنينا » ، وبدلتها من حملها القديم نباهة ، ومن جمودها القديم نشاطا » ص (١٥٨) .

هو يصور الصراع بين القديم والجديد ، خلال ثلاثة أجيال .

الجيل الأول (جيل الأجداد) قد اطمأن إلى القديم ، ولا يستطيع أن يعي التغيرات الجديدة ، أو على حد تعبير عبد الرحمن : -

« لست أدري ما الذي سلب علينا هذه الشياطين ، فقد كنا آمنين وادعين -رثرين . ثم أصبحنا ذات يوم وإذا الشر يأخذنا من جميع أقطارنا ، شياطين يأتوننا من يونان ، وشياطين يأتوننا من إيطاليا ، وشياطين يأتوننا من فرنسا ، وشياطين يأتوننا من بلاد الإنجليز » .

والجيل الثالث (جيل الأحفاد) قد اطمأن إلى الجديد ، واختلف إلى المدارس الجديدة ، وأخذوا يوطنون بلغات أجنبية ، ويتزيفون بأزياء أجنبية ، ويتسمون بأسماء أجنبية .

أما الجيل الأوسط (جيل الآباء) فقد كان ضحية هذه الفترة ، وجنى من ثمار شجرة البؤس . وهو جيل لم يستطع أن يعي الجديد ، ولا أن يطمئن إليه ، وهو في الوقت نفسه بدا يراجع الكثير من المسلمات التي ورثها عن آباءه ، إن خالداً مثال لهذا الجيل ، ترك نفسه لأوامر الشيخ ، يأمره بأن يتزوج من نفيسة فيتزوجها ، ويفرس في بيته

شجرة البؤس ، ويأمره بأن يتزوج من منى فيتزوجها ، ويتنور في بته شجرة السعادة ، ولكنه بدأ يختلف إلى القاهرة ، ويرى شوارعها الجديدة ، ويقارن بينها وبين شوارع مدينته الصغيرة ، ولم يقف عند هذا الحد ، بل أخذ يقارن بين قبح زوجه (نفيسة) ، وبين الجمال الذى يراه حوله ، وهو فى كل مقارنة يخرج « مقسم النفس بين نوعين من الشعور » على حد تعبير المؤلف .

الصراع إذن فى حقيقته يتمحور حول جيل الأجداد وجيل الأحفاد .

جيل الأجداد لا يتخذون القرار بأنفسهم ، بل يتخذة الشيخ نيابة عنهم ، يأمرهم فينصاعون وهم يرددون الآية الكريمة « وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمرا ، أن يكون لهم الخيرة من أمرهم » .

أما جيل الأحفاد ، فقد لقنتهم حياتهم الجديدة الدرس ، وتعلموا كيف يتمردون على الشيخ وعلى الآباء ، ويتخذون قرارهم بأنفسهم ، ويدافعون عن هذا القرار ، ولا يتخلون عنه ، مهما حاول الأب أو جد الشيخ .

يرى جيل الأجداد أن هذا عقوق من الأحفاد وكفر واتباع للهوى ، ويرى جيل الأحفاد أن هذا تعليم وتنوير . أما المؤلف فهو ينحاز إلى الجيل الجديد ، ويرى أن الشيخ هو الذى غرس شجرة البؤس ، حين أمر خالداً بأن يتزوج من نفيسة ، وظل طيلة الرواية يتابع ثمار هذه الشجرة ، التى امتدت فى فروع الأسرة ، وعانى منها النساء بنوع خاص ، وتنتهى الرواية ومنى تقول لزوجها فى صوت ساخر بعض الشيء : « إن شجرة البؤس مازالت تؤتى ثمارها » .

طه حسين إذن لا يبحث عن نقطة الالتقاء بين الأجيال ، ولكنه يبحث عن نقطة « القطيعة » بين الأجيال ، إن الرواية تنتهى والجيل الجديد قد اتخذ قراره ، وقاطع الجيل القديم ، وحزم أمتعته ، وتساءل عن مواعيد القطارات .

« ولكنه وجد فى بيته مقاومة ، لم يعهدها من قبل ، فهم قد أقبلوا على حقائبهم يهيئونها ، وهم يتحدثون بالقطر التى سيركبونها ، ليعود كل منهم إلى موطنه الذى يعمل فيه ، وهم يؤذنون الأسرة بأن الصلة بينهم وبينها مقطوعة » .

إن هذه الجملة الأخيرة تمثل وضعية الحضارة العربية فى العهد الحديث ، وهى وضعية قائمة فى صميمها على القطيعة بين الأجيال ، فالقطار الذى هو حديد يمضى على حديد كما يصفه طه حسين ، لا يعرف الرحمة ، إنه ينفث الدخان الأسود دون

مراعاة للشعور ، هو رمز للقطيعة بين الأجيال ، فيحمل في جوفه الجيل الجديد ، وقد غادروا الأسرة دون أسف ولا تردد .

٣-٣

ولو كان الأمر يقف عند هذا الحد لهان .

ولكن طه حسين يتجاوزه إلى حد السخرية من « الثوابت » التي يعتنقها الجيل القديم : فهو يسخر من عقيدته ، ويرى في تدينه نوعاً من الهروب من المسؤولية ، أو من البحث عن التبريرات ، إن هذا الجيل القديم يردد العبارات المحفوظة ، التي تتحول إلى « شماعة » يعلق عليها أخطائه وسليبيته ، وذلك مثل :-

« اللهم لا نسألك رد القضاء ، ولكن نسألك اللطف فيه » ، « ولا حول ، ولا قوة إلا بالله العلي العظيم » ، « حسبنا اله ونعم الوكيل » ، « سبحان الله » ، « الحمد لله » ، « الله أكبر » ، « لا إله إلا الله » .

وترد مثل هذه العبارات كثيراً في مواقف الرواية ، لتحول الدين ، من منظور طه حسين ، إلى شماعة ، أو إلى أفيون يخدر الشعوب ، ويجعلها فريسة للأحلام والخيال ، تشتد الأزمة على أبى خالد على ، وبدلاً من أن يواجهها بمسؤولية ، نراه يقصر في شتونه ، ويهرب إلى دينه كنوع من الأحلام :-

« مجتهداً فوق كل شئ في صلاته وعبادته وتوسله إلى الله ، أن يضع عنه هذا الإصر الذى يثقله ، وأن يرده إلى خير ما كان فيه ، من أيام السعة والرخاء ، ولكن أبواب السماء كانت كأنما أغلقت من دونه ، أو كان الله يسمع دعاءه ، ويجيبه إلى خير مما يطلب ، فقد كان يطلب دراهم ودنانير ، يؤدى بها بعض دينه ، ويشترى بها لبنيه وبناته وأزواجه ، الغذاء والكساء والحذاء ، ولكن الله كان يقبل صلواته ، ويسمع دعواته ، ويدخر له بهن قصوراً في الجنة ، على هذه الأنهار التى تجرى فيها الماء لذة للشاربين ، ويجرى فيها اللبن والعسل والخمر ، ربة أم عليها من القصور ، مالا عين رأت ، ولا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر » .

وتتوارد مثل هذه الأساليب المراوغة ، انطلاقاً من هجوم الكتاب الغربيين على الدين ، ودعوتهم إلى الحرية والتنوير خارج الدين ، لأنه يستلب من الإنسان وعيه وقدرته على مواجهة المشكلات .

وقد يكون لهؤلاء الغربيين عذرهم ، لأن الدين فى واقعهم قد تفرغ من محتواه ،
وتحول إلى تابع فى ركب السلطان ، يوظفه فى التأثير على العامة ، واستلاب تمردهم
وتطلعهم إلى التغيير .

ولكن مفهوم الدين فى الحضارة العربية الإسلامية ، يختلف عن ذلك ، فهو من
ناحية يمثل جوهر هذه الحضارة ، وهو من ناحية أخرى يحث المرء على أن يعى
التغييرات حوله ، وأن يبذل جهده ما استطاع ، ويحس بأن هناك قوة عليها تحفظه ،
وتحميه من التعثر ، وتدفعه إلى تكرار التجربة من جديد .

وقد اختفى الجيل القديم ، وأفسح الطريق أمام الجيل الجديد ، لأنه لم يستطع
أن يعى التغييرات حوله ، واكتفى بأن يردد من العبارات ما تدفعه إلى الاستسلام
والتواكل .

وطه حسين يجعل سقوط هذا الجيل بسبب قيمه التى لم تعد صالحة مع
التطورات الجديدة ، فهو لم يستطع أن يعى التغييرات الجديدة ، وأن يرداها إلى أصولها
الحقيقية ، فاكتفى بالتأسف والسخط ولعن الأوضاع ، ثم أفسح فى النهاية
الطريق أمام الجيل الجديد . الذى ركب القطار ، وولى بعيدا عن الآباء دون أسف
ولا رحمة .

فطه حسين إذن لا ينقد مظاهر التخلف ، ولكنه يدين « الثوابت » ويرأها مسئولة
عن هذا التخلف ، ويربط النهضة بالإطاحة بهذه الثوابت بعيدا .

وهو بذلك وضع البذور الأولى لهذا التطرف ، الذى انتهى إلى أدونيس ومن معه ،
من يدعون إلى نهضة خارج الدين ، ويرونه من « الثوابت » التى تعنى الجمود ،
والوقوف ضد عجلة التغيير ، كما سبق أن شرحت ذلك بالتفصيل فى الكتاب الثالث .

٣ - ٤

والمرأة فى هذه الرواية ، هى التى تبدأ التمرد ، وتنبه إلى ما لا يتنبه إليه الرجل .
أم خالد تدين موقف الشيخ ، وتكون أول من ينبه إلى شجرة البؤس ، ثم تدخل
دارها ، ولا تخرج منها إلا إلى لقاء ربها .

وأم منى تتمرد على الشيخ وتعلنها صراحة : « خلوا بينى وبين الشيخ ، فلئن لقيته لأغيرن من رأيه ، فإن لم أستطع فسأعصى أمره مجاهرة له بالعصيان » .

وقد سبق لى فى مقالة تحت عنوان « طه حسين والفن القصصى ^(١) » ، أن تنبّهت إلى هذه الصورة للمرأة فى أدب طه حسين ، ورأيت أنها تعود إلى مصادرها من الثقافة الفرنسية ، وقلت : -

« إن زبيدة فى « شجرة البؤس » تخاور زوجها بذكاء ، وتكشف عن دخيلة الرجال وضعف نفوسهم ، الذى يتستر خلف كثير من التعلات والحكم . وإن شهر زاد فى « أحلام شهر زاد » ، كانت طريق الرجل نحو التطهر ، إن شهريار حائر أمامها لا يعرف من هى ، إنه يجدها فى الموسيقى والبحر والطبيعة ، وأخيرا يتساءل : أأكون شهرزاد هى هاديته إلى التصوف ، ومرشدته إلى الحقائق العليا . وإن أمانة تتحدى الظروف ، وتتصل بالمهندس ، وتعمل على تطهيره ، وينجح ويكشف عن نفسه ومأساته ، ويتحمل مسؤولية الخلاص ، وإن شهرزاد فى « القصر المسحور » يحكم لها الزمن بالانتصار ، لأنها رمز للحرية « أنا الحرية كلها ، الحرية التى تشيع النشاط فى العقول ، وتذيع الحياة فى القلوب ، وتبعث الحرارة فى العواطف والمشاعر والأهواء .

« إن هذه الصورة تتكرر بأسماء مختلفة ، قد تكون زبيدة ، أو فاتنة ، أو أمانة أو شهرزاد . ولكنها جميعا ترد إلى شىء واحد ، هى ما ترمز إليه شهر زاد من حياة الحب والخير والجمال ، والتى ينبغى أن تسود .

إنها صورة ليست من واقع بيئته ، ولكنها من وحي قراءاته فى الأدب الفرنسى ، ومن تأثره بالنزعة الرومانتيكية ، التى تؤثر انتصار العاطفة ، وتمجد الخيال والحرية والسلام ، وغير ذلك من نزعات تعمل على تحقيق الفرد ، وتمجيد نوازعه .

بل ربما كانت أيضا من واقع حياته الأسرية ، فهو يكن لزوجه الفرنسية كل حب وتقدير ، لأنها الملاك « الذى بدله من البؤس نعيما ، ومن اليأس أملا ، ومن الفقر غنى ، ومن الشقاء سعادة وصفوا » ، إنها تمثل فى حياته دور شهرزاد ، ومن هنا فهو يهديها الكتاب ، الذى دار فى قصر شهرزاد المسحور قائلا : « إلى تلك التى كانت تشيع ذهابنا إلى القصر المسحور ، وتتلقى عودتنا منه بنظرات حائرة ، وبسمات ساحرة ، ولكن فيها مع ذلك الرحمة والإشفاق والتشجيع » .

فإذا كان طه يرى الخلاص متمثلاً في الحياة الباريسية : فإن رسيلته إلى هذا الخلاص كانت امرأة من باريس .

- ٤ -

تواتر الفن القصصى في البيئة العربية ، منذ الاتصال بالحضارة الأوروبية في العصر الحديث . وأصبح له تاريخه وكتابه ونقاده وجمهوره ومنظوره .

ولا نريد أن نقف عند مضامين هذا الفن ، فهي لا تهمنا . ولكننا نقف عند الإنجازات الشكلية في هذا الفن ، فهي التي تهمنا .

لا تهمنا المضامين فهي مطروحة في الأسواق ، منذ أن بدأ الإنسان يخطو خطواته الأولى على سطح الأرض . ولكن الذى يهمنا هو صورة هذه المضامين ، وقد أخذت تتشكل من جيل إلى جيل .

فكرة العودة إلى الحياة مثلاً ، عرفها الإنسان على مدى تنصوره المختلفة ، منذ الفراعنة وحتى العصر الحديث ، ومروراً بالإغريق ، واليابان ، والقبط ، والمسلمين ، ولكنها تشكلت عند كل جيل بما يخضع لمفاهيمه الحضارية والثقافية .

حملت الفكرة في قصة إيزيس وأوزيريس ، انتصار الخير على الشر . وحملت في عصر الشهداء عند القبط انتصاراً للإيمان ، وجاءت عند المسلمين للبرهنة على قدرة الله على البعث . وعاد الباشا عند المولى لى سجل التغييرات الجديدة التى طرأت على المجتمع المصرى ، وعاد أبو العلاء عند المنفلوطى ، ونوح عند لاشين ، وأهل الكهف عند الحكيم ، لتشكيل رؤية المؤلف الخاصة . وغير ذلك من تصورات تعرض الفكرة في ثوب جديد ، وتجعلها عند الواحد تختلف عن الآخر ، وكأنها قد خلقت للتو .

- ٤ -

ومن هنا فلن نقف عند المضامين ، فهي مطروحة في أسواق التاريخ ، تعرض نفسها لمن يريد أن يلتقطها ، ولكننا سنقف عند الإنجازات الشكلية في تاريخ الفن القصصى ، لأنها هي التى أعطت للمضمون وجوده الخاص ، الذى يختلف به عن الوجود عند الكتاب الآخرين ، حتى لو كان الجميع يتفقون في المادة الأولى ، التى تشكل الفكرة الأساس ، وسنكتشف في النهاية أن الشكل هو الذى يجر مضمونه معه وليس العكس .

وقد عرف الفن القصصى خلال مسيرته القصيرة فى العصر الحديث ، إنجازين فى الشكل ، أحدهما يتعلق بالشكل التقليدى ، والآخر يتعلق بالشكل اللاتقليدى وخاصة الشكل المعروف بتيار الشعور .

والشكلان يرتدان إلى مصادر أوروبية ، ومن ثم حملا منكما مضامينهما ، من خلال قضية الحب ، التى ركز عليها الشكل التقليدى ، وقضية العبث التى ركز عليها شكل تيار الشعور .

وسنقف عند هاتين القضيتين ، ونحلل رواية « زينب » كمثال على القضية الأولى ، ورواية « ثرثرة فوق النيل » كمثال على القضية الثانية .

- ٥ -

الحب فى حملة ذاته ليس غاية ، ولكنه وسيلة نحو غاية .

لاتصدق هذه الجملة على شئ ، كما تصدق على صورة الحب فى الحضارة العربية الإسلامية ، ولا يلخص هذه الجملة شئ ، كما يلخصها مصطلح « الفروسية » فى ظل تلك الحضارة .

إن الفارس ينطلق من الحب ، لا ليقف عنده ، ولكن ليتخذ وسيلة نحو غاية أسمى ، وهو الدفاع عن شرف القبيلة ، إن عنتره يتغنى بعبلة ، ويتخذها رمزا يصاحبه فى ميادين القتال ، ويمده بطاقة تدفعه إلى الصبر والثبات ، حتى يكون فى النهاية جديرا بهذا الحب ، الذى لا يستحقه سوى الفرسان الشجعان .

وقد ظل مصطلح « الفروسية » بركنيه الأساسيين (الحب والالتزام) ، مرعيا عند العامة والخاصة ، قد يتخذ عناوين آخر ، كالشهامة والرجولة ، ولكنه يظل ثابتا على أبعاده الأساس .

وقد بلغ من قوة تعبيره عن وجدان الإنسان العربى ، أن تسلل إلى السير الشعبية ، فكثيرا ما تتحدث عن البطل الشجاع ، الذى يدفعه الحب إلى اقتحام ميادين الشرف ، والدفاع عن الغير ، خاصة اذا كان هذا الغير فارسا مثله ، يسعى إلى انقاذ حبيبته من محنة طارئة (١) .

(١) انظر : « قصص العشاق الثرية » فصل « تطور قصص العشاق » .

ويظل هذا المصطلح مرعيا في عصور الازدهار ، ولكنّه يصاب في الصميم في عصور الانهيار الحضارى ، ويتحول الحب حينذاك إلى غاية في حد ذاته ، كما يعكسها بيتان لجميل :-

يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد
لكل حديث بينهن بشاشة وكل قتيل بينهن شهيد

إن الحب عند جميل لا يكون دافعا للجهاد ، ولا رمزا للاستشهاد ، ولكنه يتحول إلى غاية في حد ذاته ، ويصبح المحب شهيدا ، وتصبح معاناته في الحب نوعا من الجهاد . قال جميل هذه الأبيات ، في فترة تعرض فيها أهل الحجاز ، إلى قدر كبير من اضطهاد الأمويين ، جعلتهم يتعدون عن الحياة العامة ، ويجدون أنفسهم في الشعر والغزل .

وقد انتشر الغزل بينهم في تلك الفترة ، وعم الإنس والجن ، وقاله الكبير والصغير ، والشاعر والفقيه ، والحاكم والمحكوم ، الجميع يجدون فيه وسيلة للتنفيس ، والتعبير عن بطولات خيالية .

وهو فضلا عن كثرته وانتشاره تحول إلى غاية ، ولم يعد وسيلة ، فالمحب يحب من أجل الحب ، وكأنه يعاني صنوفا من الجهاد ، هو لا يقتحم ميادين الحياة والحروب ، فيكفيه أن يكون صريحا للغوايى ، وأن يسقط تحت أقدامهن شهيدا .

ويتكرر هذا في كل فترة ضعف للحضارة العربية الإسلامية ، ويتحول فيها الفارس النبيل ، أو البطل الشجاع ، أو الرجل الشهم ، إلى صورة للتخاذل ، يترك عواطفه تستبد به دون أن تدفعه إلى غايات عليا ، تستلزم الضبط وقوة الإرادة .

وتعكس الرواية العربية في العصر الحديث هذه الصورة بمعناها الذى ينتشر في عصور الضعف والانحلال .

فهو من ناحية يسيطر على الرواية ، ويدفع بالموضوع الأساس إلى خلفية الصورة وتتحول الرواية إلى مناجاة ووله ووشاة وقبل وعذاب ونهاية سعيدة ، يجتمع فيها الحبيبان بقدرة قادر ، وينجان البنين والبنات .

وهو من ناحية ثانية ، يتحول فيها البطل إلى صورة لهذا الشخص « القعيد » ،

الذى يلوك مشاعره ، ويلتذ بمواجهه ، دون أن يتحرك للدفاع عن مبدأ أو شرف .
وقد انعكس هذا فى كثير من الأحيان على بنية الرواية ، فأصبحت مليئة
بالمفاجآت ، والأجواء الخيالية ، والانتقالات غير المبررة ، وغير ذلك مما يدغدغ مشاعر
القارئ ، ويقعد به عن أن يهش لقضية ، أو يجاهد من أجل عقيدة .

١-٥

ورواية « زينب » التى اعتبرها كثير من النقاد ، أول رواية بمعناها الفنى ، إنما
تضرب بجذورها إلى الثقافة الأوروبية الفرنسية ، أكثر مما تضرب إلى الثقافة
العربية الإسلامية .

فالمؤلف يعقد مقدمة يذكر فيها أنه كتب هذه الرواية ، وهو يتنقل بين قرى فرنسا
وسويسرا ، فى وقت كان فيه مولعا بالأدب الفرنسى ، يؤثره على غيره من الآداب
الانجليزية والآداب العربية ، وذلك لسلاسته ، واهتمامه بالمعنى دون أن يقع فى دائرة
الصناعة اللفظية .

ومن هنا جاء حامد ، بطل الرواية ، منقطع الجذور عن تراثه ، فلا تجدد خلفية من
ثقافة حضارته ، ولا إشارة إلى تاريخه ، وكل ما تجده هو إشارة إلى قراءاته العديدة فى
الروايات المترجمة .

ولم يكن اهتمام حامد بالحضارة الأوروبية ، وليد قراءة نقدية فاحصة ، بل كان
ينظر إليها بعين المراهق ، فيلتقط بعض الأفكار الشائعة ، التى تنتشر بين الشباب فى ذلك
العصر ، لما تمثله من خروج على التقاليد ، وضيق الأوضاع .

٢-٥

يدور حوار بين حامد ومجموعة من الشباب ، حول التحلل من فكرة الزواج ، ونقد
العائلة ، والخلاص من قيود المجتمع ، أو الجمعية كما يسميها المؤلف .

وهذا الحوار هو ترديد لبعض الأفكار الشائعة ، التى انبهر بها شباب ذلك العصر ،
وتساقطت إليهم من فتات الحضارة الأوروبية ، واعتبروها نوعا من التحضر والعصرية ،
والثورة على الأفكار البالية .

الصوت الوحيد الذى يخالف المجموعة ، هو صوت الشيخ خليل ، الذى دافع عن

ذكره الزواج ، ويستشهد بالحديث الشريف « تناكحوا تناسلوا ، فإني مباح بكم الأم يوم القيامة » .

ولكن هذا الصوت سرعان ما يضيع ، وسط سخرية المؤلف من الشيخ خليل ، وتصويره في صورة منفرة متخلفة ، حتى إن أحد الأصدقاء يقول له في معرض الحوار: - « أعوذ بالله ، المشايخ دول طول عمرهم شحاتين ، ياشيخ خليل أنت مالك ومال الدخان ، روح اتنشق » ص (١١٢) .

حامد هو صورة من المؤلف ، وكلاهما صورة من شباب ذلك العصر ، الذى قطع جذوره بترائه ، وبدا طافيا فوق الماء وكأنه « ابن اليوم » ، أى ابن ذلك اليوم الذى اتصل فيه بالحضارة الأوروبية ، فيما لا يزيد عن عشرات السنين ، وألغى من تاريخه آلاف السنين ، واعتبرها نوعا من التخلف ، تثقل حركته فى حياته الجديدة .

٣-٥

وفى ظل هذا الإطار يمكن أن نفهم وضعية الحب فى رواية زينب ، فهو لم يكن استثمارا لصفات الفروسية والشهامة ، كما عرفت فى التراث العربى ، ولكنها كانت امتداداً لمئات من الروايات المترجمة ، التى ملأت الأسواق فى ذلك الحين .

وقد وقعت قضية الحب فى المآزق السابقين ، فهى من ناحية تطنى على الرواية ، وتدفع بالموضوع الأساس إلى خلفية الصورة ، وهى من الناحية الأخرى تعبر عن حب « قعيد » ، مقصوص الجناح ، لا يطمح بصاحبه نحو الاستشهاد من أجل قضية أو مبدأ .

٤-٥

سيطر الحب على رواية زينب ، وحولها إلى لوحات تصف اللوعة والهيام والنجوى ، وتكثر فيها المواقف الخيالية (الرومانسية) ، وتخج العاطفة على الأشجار والطيور والقمر والسحاب ، وكل الكائنات التى تتحول إلى مشجب ، يلقى عليه بمشاعره .

ومن هنا اختفى الحدث فى تلك الرواية ، وأصبح يتلخص فى حب حامد لزينب وفى حب زينب لإبراهيم ، وأصبحت الرواية تدور حول هذين المحورين فى أسلوب انشائى ، وصلت فيه إلى نحو ٢٧٣ صفحة ، تدور حول مواقف الحب والهيام .

« فلما انعطفا إلى طريق القرية ، وقد سبقا الآخرين ، وخلا بهما المكان ، مالا إلى مرتفع من الأرض مختف ، فجلسا فوقه ، وبعد برهة أمسك حامد بيده يد زينب ، ثم ضم أصابعها ضما شديدا . ولكنها بدلا من أن تتألم أو تتأوه ، أو تسحب يدها ، طوت هى الأخرى أصابعها على يده وضممتها ، وحينذاك مال برأسه نحوها ، وفى شبه الظلمة المحيطة بهما وضع قبلة على خدها ، فمالبت أن أحست بها ، حتى عرتها الرعدة ، وتلفتت يمينا وشمالا ، فلم يفهم حامد من هذا شيئا ، وجذبها نحوه ، فطوقها بذراعيه ، وجعل يقبلها فى صدغها وخدها وعنقها ، وعلى القليل الظاهر من شعرها ، والبنت كأنما أصابتها جنة ، قد استسلمت إليه ، وتضمنه من حين لحين وتقبله ، ثم وضعت فمها على فمه ، وأسبلت عينيها وكاد يغيب رشددا ، وأحس حامد فى تخدره كأنما يرتشف من لسانها الشهد المذاب ، وفى هذه الضمة الكبرى تاه رشددا ، وبقي كذلك حيناً من الزمن ، وماكادت تفترق شفاههما ، حتى ضمها إليه ، وألصق جسمها بجسمه ، وصدرها قام فوقه نهذاها المتقدان ، يرتعشان من قوة النار الكامنة فى كل وجودها ، والدم قد علا إلى أصداعها ، تركها فى يد حامد تائهة لا تعى .. »

تتناثر مثل هذه المواقف الرومانسية ^(١) ، التى تحدث عن القبلة واللقاء ومواقف الغرام ، وتتحول القرية المصرية إلى صورة من القرى الفرنسية والسويسرية ، ، وتصبح زينب بطلة من أبطال الأفلام السينمائية ، تقترب بعالمها إلى عالم آخر ، شبيه بعالم الكتب المترجمة ، التى كان حامد وشباب ذلك العصر يشغلون أنفسهم بقراءتها ، ويتخيلون انفسهم صورة لأبطالها وشخصياتها .

• • •

ولم تكن الروايات المترجمة هى وحدها التى تشكل تركيبة حامد ، بل كانت أيضا أخبار العشاق الذين يموتون عشقا .

وقد اكتشف الوالد سر ضياع حامد ، وعرف أن قراءاته حول العشاق الذين يموتون من أجل الحبيبة ، هى سر مأساته .

وهذا يعنى أن حامد يكرر موقف جميل بثينة ، الذى طرح صفات الفروسية والتزام المجاهدين ، ورأى أن جبه هو غايته الأولى والأخيرة ، يجاهد من أجلها ، ويستشهد فى

(١) انظر مثل الصفحات : ٨١ - ٩٨ - ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٦ - ١٢٤ - ١٣٦ - ١٣٨ - ١٤٦ - ١٤٩ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٩٤ - ١٩٨ - ٢٤٠ .

سبيلها . قال حامد فى خطاب له تركه لوالده يشرح فيه حالته : -

« بدأت أفكر فى الانفراد بنفسى ، وترك الناس والتجوال ، حتى أقع على بغيتى » ، ولم تكن بغيته إلا الحب ، الذى كان يمثل عنده الغاية الأولى والأخيرة ، ومن أجلها اختفى .

وكان لابد لحامد أن يختفى ، لأن شخصيته من أول الرواية إلى آخرها ، تؤدي إلى هذه النتيجة ، فهو مراق ، ليست له جذور ، ولا هدف ، يذمن قراءة كتب رخيصة ، مترجمة وشعبية ، ومن هنا نراه دائماً يسرح ويتخيل ، ولا يحزم بأمر ، ويتكرر فى حديثه مفردات عن الجمود ، والسكون ، والهيمان ، والسرطان ، والجنون ، والأحلام ، والجمود . وحين تتكاثر عليه الأفكار فإنه يلجأ إلى النوم العميق الهادئ ، على حد تعبير المؤلف .

٦-٥

ولم تكن رواية « زينب » امتداداً للروايات المترجمة فى موضوع الحب فحسب ، بل كانت امتداد لها فى الطريقة الفنية كذلك . فهى ترفع من درجة حرارة القارئ ، وتنقله إلى أجواء خيالية ، وهى تعتمد على مواقف « ميلودرامية » تثير الحزن والشجن ، وتميل إلى الأسلوب السردى ، الذى يعتصر الأحداث ، ويلخص التجربة بطريقة جاهزة ، لاتكد الذهن ، ولا تكدر القارئ .

حتى اللغة لم تسلم من تأثير الروايات المترجمة ، فهى لغة مبتذلة ، تستخدم أحيانا العامية فى السرد والحوار ، وتراكيبها تتميز بمسحة شعبية ، تبعدها عن نصاعة الفصحى وقوة الأسلوب .

٧-٥

النزعة التوفيقية أدت فى النهاية إلى أن تنتمي رواية « زينب » إلى العالم الغربى ، أكثر مما هى تنتمي إلى العالم الشرقى .

فالقرية ليست مصرية ، ولكنها قرية فرنسية أو سويسرية ، وحامد يفتقد جذوره التاريخية ، ويحول إلى مجموعة قراءات متناثرة وغير متسقة ، ويردد أفكارا وافدة حول هدم العائلة ، والتشكيك فى قيمة الزواج ، وزينب ليست فلاحه مصرية ولكنها بطلة فيلم من الأفلام السينمائية « المديلة » . حتى مرضها تستورده من غادة الكاميليا ،

فعلى الرغم من أن المؤلف يعترف ، بأن مرض السل لا تعرفه القرية المصيرية لنسفاء الهواء وحرارة الشمس ، إلا أنه يجعل زينب تموت بهذا المرض ، فى جو يستحضر مصير عادة الكاميايا فى الرواية المترجمة ، فينهى المؤلف هذه الرواية بتلك الأسطر الأخيرة : -

« ثم طلبت زينب إلى أمها أن تأتيها بمنديل محلاوى ، موضوع فى صندوقها وأخذته بيدها ، فوضعتة على فمها ، ثم على قلبها ، وكانت آخر كلمة لها أن يوضع المنديل معها فى قبرها ، وفى وسط الليل اقفلت عينيها ، وراحت إلى أعماق سكونها ، وارتفع صراخ العجوزين يعلن فى الفضاء موتها » .

وبذلك انتصرت النزعة التوفيقية فى تلك الرواية ، وأدت إلى انتصار الغالب على المغلوب ، وإلى سيطرة النموذج الأوروبى ، ولكن فى صورته الهابطة والمشوهة .

- ٦ -

أطلق فاوست صيحة الغضب ، وباع نفسه للشيطان ، وانطلق يرضى رغباته ، ولكنه ظل حائرا لا يعرف اليقين .

وقد لاقت رواية جيته صدى فى العالم الأوروبى ، ووصفوا الحضارة الأوروبية بالحضارة الفاوستية ، وذلك لأن هذه الرواية كانت تعبيرا دقيقا عن أزمة الإنسان الأوروبى فى العصر الحديث ، فهو قد أخلص للعلم على حساب شبابه ، ثم هو قد أخلص لرغباته على حساب يقينه . وانتهى به الأمر بعد كل هذا الإفراط ، إلى فقدان التوازن والإحساس بالعبث .

لقد كان « اليقين الدينى » هو الحل فى الحضارة العربية الإسلامية ، وكان الإنسان فى ظل تلك الحضارة ، يعمل ثم لا يبالى بالنتيجة كثيرا ، لأنه يتوكل على قوة أخرى ، « أكبر » من أن يحيط بقوانينها ، ولا يصل به الغرور حد أن يفرض عقله على كون يشملها وغيره من الكائنات الأخرى .

ولكن الإنسان الأوروبى قد فقد هذا اليقين ، وأعلن « موت الله » على حد تعبير نيتشه ، وأفسح الطريق لإله آخر هو العلم ، ووقع فى « لفيسستو » ، ذلك الشيطان العاث فى رواية جيته .

لقت صيحة فاوست إذن صدى فى مختلف الظواهر الحضارية ، من أدب ومن موسيقى وسينما وعمارة ، حتى فى الأزياء والسلوك الشخصى ، وغير ذلك من ظواهر

تتفق على تشخيص الأزمة من ناحية ، ولا تتوصل إلى طريق للتغلب على هذه الأزمة من ناحية أخرى .

إن « التكعيبية » هي تمثيل حي لهذا الموقف ، فالفنان الحديث يعتمد أن يحطم القواعد التقليدية المستقرة ، ويدخل بالمشاهد في « قصر التيه » فلا يعرف رأسه من رجليه ، وينتهى إلى حالة من الدوار ، إن ماقاله كافكا عن بيكاسو بأنه « يسجل التشويهات التي لم تدخل بعد مجال الوعى ^(١) » ، يمكن أن يكون تشخيصا لهذه الحالة التي عمت مختلف الظواهر الحضارية .

والفن الروائي هو أكثر الفنون قدرة على تحليل بنية المجتمع ، بما يملكه من نظرة شاملة وعميقة ، لا تقف عند لقطة واحدة كالقصة القصيرة ، ولا عند انفعال مركز كالقصة الشعرية . ولكنها تشرح المجتمع ، وتتابع ما هو تحت السطح .

ومن هنا كان اهتمام الرواية بظاهرة العبث ، على هيئة ظاهرة واسعة ، شملت معظم الكتاب في أنحاء أوربا . وقد تبلور هذا الاهتمام في ناحيتين الأولى تمثل التمرد على حالة الاستقرار في المجتمع البورجوازي ، ومن ثم التمرد على الشكل التقليدي في الرواية ، كمعادل أدبي لحالة الاستقرار . أما الناحية الأخرى فهي تتمثل في البحث عن أشكال جديدة ، تستوعب التجربة الجديدة داخل قصر التيه .

اطمأن الإنسان البورجوازي إلى مكتسباته ، فهو يمتلك السيارة والبيت ، وعنده الزوجة ، ويخرج إلى مصنعه صباحاً ، ثم يعود منه مساء . وهو يقرأ بلزاك وزولا وموباسان وتشيكوف وإدجار آلان بو ، ممن يقدمون له صورة واقعية لمجتمعه ، ونخلال شكل تقليدي ، يعتمد على تطور الحدث ، في طريقته المعهودة ، من البداية وحتى النهاية .

ولكن هذا الاستقرار لم يدم طويلا ، وظهرت النظريات العلمية التي تشكك في الواقع المرئي بمقاييسه المستقرة ، فالنسبية تهتك الأبعاد القائمة على الهندسة الإقليدية ، ويكتشف فرويد أبعاداً غائرة في أعماق الإنسان ، هي أشد تأثيراً من الأبعاد الظاهرة ، وقامت الحرب العالمية فزلزلت الكيانات المستقرة ، وظهرت على الساحة شعوب أخرى ، تقدم بتجارب جديدة ، لا تعتمد على طريق البورجوازية والرأسمالية .

وكل هذا أثار التشكيك في جدوى الأشكال التقليدية ، ولم تعد صالحة للتعبير

(١) واقعية بلا ضفاف ص ٢٤٤

عن اللحظة الجديدة غير المستقرة ، وبرزت الدعوة إلى استحداث أشكال جديدة ، تستوعب اللحظة التاريخية الجديدة ، وقد تختلف هذه الأشكال فيما بينها ، ولكنها جميعا تخضع لعنوان كبير ، هو « الرواية المضادة » anti novel ، أي الرواية التي تختط لها مسارا يختلف عن مسار الشكل التقليدي .

وقد برز بين هذه الأشكال ، شكل تيار الشعور stream of conscienceness ، ووجد إقبالا من روائي الغرب على مختلف جنسياتهم ، فكتب به فولكنر من أمريكا ، ومارسيل بروست من فرنسا ، وجيمس جويس من إيرلندا ، وفرجينيا وولف من إنجلترا .

وقد حمل هذا الشكل من الإمكانيات ، ماسمح باستيعاب التجربة الجديدة ، في مضمونها وفي شكلها . فهو لا يقدم بناء مستقرا ، ولا يصور شخصيات محددة المعالم ، ولا يستخدم لغة ثابتة ، وأصبح كل شيء في الرواية ، يتحرك فوق سطح من الصفيح الساخن ، وكأنه قطعة من الفلين تتلاعب بها الأمواج ، على حد تعبير فرجينيا وولف ، في روايتها « الأمواج » .

٦-١

على الرغم من الاهتمام المبكر والمتزايد بظاهرة العبث ، فإن الرواية الأوروبية لم تبشر بحل ، لأن الأزمة أساساً قائمة داخل بنية هذه الحضارة ، ولا خروج منها إلا بتفتيت هذه البنية .

وسارت الرواية العبثية في طريق مقفول ، وتمادت حتى فكرة العدمية ، التي تحاول أن تخفي دور الإنسان ، إنها دعوة إلى الانتحار الجماعي ، والقضاء على الجنس البشري ، لقد كانت صورة الطفل في الرواية التقليدية رمزا للأمل والمستقبل ، واختلف الأمر بعد ذلك فوجد الرواية العدمية تسعى للقضاء على هذا الرمز في جو احتفالي بهيج ، فبعضهم يرى امرأة حاملا تمشي بجانب البحر ، فيدفعها بانتهاء نحو الأمواج ، وآخر يلقي بطفل تحت عجلات القطار بفرح شديد .

٦-٢

ولم تقصر الرواية العربية ، كالعادة ، في متابعة أحدث المستجدات ، فتحمسبت لظاهرة العبث ، على شكل تيار عام لا ينبجو منه أحد ، وخاصة بعد نكسة سنة ١٩٦٧ .

أخذت الروايات المترجمة تملأ الساحة ، من مثل الصخر ، والعذب لفولكنر ، والغثيان لسارتر ، والغريب لكامى ، والأمواج لفرجينيا وولف ، وأمريكا لكافكا .

وجعل الأدباء الشباب فى ذلك الحين ، يرددون أعلاما مثل كولن ويلسون ، ويتحدثون عن اللامتنى ، وما بعد اللامتنى ، وكل واحد منهم يتحدث عن العبث ، وينام فى العبث ، ويستيقظ فى العبث ، حتى لو لم يكن يعرف العبث ، كما سبق أن ذكرت فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينات » .

وقامت مجلة « جاليرى » فى ترسيخ هذا الاتجاه ، بالدور نفسه الذى قامت به صحيفة « الفجر » فى ترسيخ الشكل التقليدى ، وقامت بنشر المترجمات حول ظاهرة العبث ، وتشجيع الأعمال الإبداعية والنقدية حول هذه الظاهرة . وكانت تعود فى كل ذلك إلى المنابع الأوروبية ، حتى إنها أثرت أن تطلق على نفسها كلمة « جاليرى » ، بدلا من كلمة « معرض » ، بل إن بعض قصصها كانت تورد خلالها جملا باللغة الإنجليزية ، مقتبسة من شيكسبير وغيره ، كما فى قصة خليل كلفت « وفاء النيل » .

ومن هنا كانت ظاهرة العبث فى الستينات . صدى أميننا لمثلتها فى الحضارة الأوروبية ، وأخذ الأدباء العرب ، يتمردون على ما يسمونه بالبورجوازية ، وعلى الشكل التقليدى ، ويضيّقون بالواقعية ، ويحمسون بحرارة للأدب العبثى ، لأنه يستطيع التعبير عن « الحساسية » الجديدة ، والإحاطة باللحظة التاريخية المعقدة ، وغير ذلك من تعبيرات ردها النقد الجدد فى الواقع الأوروبى .

ثم أضيف إلى هذا البعد الوافد بعداً آخر مرضيا ، فبعض الكتاب قد يمر بأزمة نفسية ، أو عقدة مرضيه ، أو نقص جسدى ، يدفعه إلى الحديث عن العبث ، والسخط على الدهر ، ولعن الدنيا ، ويخيل إليه أنه فيلسوف عصره ، لا يقل فى أهميته عن سارتر ولا عن فولكنر .

٦-٣

يصف بطل رواية « ثرثرة فوق النيل » نفسه بأنه « بروميثيوس مسطولا (١) » . وهذا الرصف يمكن أن يكون سبيلنا لقض مغاليق الرواية ، فبطلها من ناحية قد كتب عليه أن يتصرف تصرفا عبثيا ، كما كتب ذلك على سيزيف من قبله ، وهو من

(١) لعل نجيب محفوظ يعنى « سيزيف » وليس بروميثيوس .

ناحية ثانية يختلط الحس العبثى عنده بمجموعة من الأمراض النفسية ، تفشت في المجتمع المصرى ، دفعت بالكثيرين إلى حياة وهمية ، يلتمسونها فى الشمس والأفئون ، ويخلطون فيها بين الفلسفة والتفاهة ، وبين الإيمان والمرض ، وبين الحقيقة والادعاء .

٤ - ٦

أما أن هذه الرواية من جنس الروايات العبثية ، التى شاعت فى أوروبا وخاصة فى فترة ما بين الحربين ، فذلك واضح من اسطورة سيزيف ، التى وصف بها البطل نفسه ، وهو رجل إغريقى ، يدحرج الصخرة من أعلى إلى أسفل ، ومن أسفل إلى أعلى ، فى حركة عابثة ، دون جدوى ودون هدف ، وقد وظفت هذه الأسطورة لتكون رمزا لحالة العبث ، التى تمر بها أوروبا فى العصر الحديث ، وهى حالة أشبه بما يصنعه سيزيف ، تفتقد اليقين ، ولا تصل إلى شئ ، وهى فى الوقت نفسه دائمة ، لا ترتبط بلحظة وقتية عارضة ، لأنها تمس بنية الحضارة الأوروبية .

ومن هنا فإن حالة العبث فى رواية نجيب محفوظ ، إنما تضرب إلى جذور أوروبية ، فهو يشير إلى أسطورة بروميثيوس ، وإلى الفيلسوف جيتيه ، وإلى رواية الغريب لألبير كامى ، وإلى روايات بيكيت .

ونستطيع أن نرد الكثير من مواقف الرواية إلى مصادرها الأوروبية ، التى انتشرت بين المثقفين العرب ، وخاصة فى أوائل الستينات ، فصلعة المدير العام يمكن أن ترد إلى قصة تشيكوف ، وجريمة القتل المجانية التى تمت فى طريق الهرم ، يمكن أن ترد إلى رواية « الغريب » ، وصورة عم عبده البواب يمكن أن ترد إلى صورة الزنجية فى رواية « الصخب والعنف » ، ولعبة « اللونابارك » فى نهاية الرواية ، يمكن أن ترد إلى مهزلة « مسرح أوكلاهوما » فى نهاية رواية « أمريكا » لكافكا .

وتأتى النهاية بعد ذلك كله ، أو فوق ذلك كله ، لتؤكد مأساة العبث من المنظور الأوروبى ، وهى مأساة تمس الحياة فى صميمها ، فما هى الا صرخة معتوه على حد تعبير فولكنر فى روايته « الصخب والعنف » .

فى نهاية « ثرثرة ثوق النيل » يدور حوار سريع ولاهت ، بين البطل والبطلة ، يدمغ فيه الكون فى صميمه « فأصل المتاعب مهارة قرد ، خرج من جنة القرود إلى أرض الغابة ، ولما أطلقت عليه الوحوش ، قبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد ، وتقدم فى حذر ، وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له » .

وبتلك الجملة تنتهى الرواية ، فتجعل حالة العبث عند الإنسان حالة أزلية مرتبطة بتكوينه ، ودائمة مادام فى الكون غابة وقرى وحجر .

٥-٦

وأما أن حالة العبث فى هذه الرواية ، تختلط بالأمراض النفسية ، فإن شخصية « أنيس زكى » بطل الرواية تجسد هذه الحالة ، فهو رجل محبط ، قد انسحب من الحياة ، تصفه سميرة بهجت بأنه نصف مجنون ونصف ميت ، وتقول عنه :-
« موظف خائب ، زوج سابق ، أب سابق ، صامت ذاهل ليلا ونهارا » .

٦-٦

ويقولون بعد ذلك كله : إن الرواية صورة للحياة السياسية ، التى كان يمر بها المجتمع المصرى فى فترة الستينات ، وإنها قد تنبأت بنكسة سنة ١٩٦٧ م .
ولعل هذا القول راجع إلى أن الرواية ، كما تذكر داخلها ، ترصد أحداث سنة ١٩٦٤ ، وإن طبعها الأولى قد صدرت سنة ١٩٦٦ ، وإنها تشير فى ثناياها إلى بعض الأحداث السياسية .

ولكن كل هذا حكم على الرواية بسبب تواريخ خارجية ، ويبقى بعد ذلك أن الرواية فى نسيجها الداخلى ، لا تشير إلى الأحداث السياسية سوى إشارات عارضة ، ضمن الكثير من الإشارات ، التى تتفوه بها الشخصيات وهم فى حالة الغيبوبة .

إن شخصيات الرواية ليست من الطبقة المطحونة ، التى هى ضحية الظروف السياسية . ولكنهم جميعا من الشخصيات العاملة التى تؤدى دورها فى المجتمع ، وهذا هو عين ما قاله أحدهم لسمارة بهجت وهى ترصد حالة الهروب عندهم :-

« جميعنا أناس عاملون ، مدير حسابات ، ناقد فنى ، ممثل ، أديب ، محام ، موظف ، كلنا نعطى المجتمع ما يطلبه منا وأكثر ، من أى شئ نهرب » .

ولو أخذنا بظواهر الأمور ، لاعتبرنا كل رواية تتحدث عن حالة العبث ، إنما تشخص ظروف المجتمع المصرى ، وتنبأ بالهزيمة قبل أن تقع ، حتى لو كتبها أدباء من فرنسا أو بريطانيا ، لم يعيشوا ظروف المجتمع المصرى ، ولم يعانون من مشكلاته ، لأن كل روايات العبث ، بلا استثناء إنما تتحدث عن الإحباط والهزيمة .

إن كلمة « الهزيمة » التي وردت فى نهاية رواية نجيب محفوظ ، والتي تشير إلى لعبة الساقية فى « اللونبارك » ، وأنها تهبط من أعلى إلى أسفل بفعل حتمية الجاذبية والسقوط . هذه الكلمة لا تشير إلى الحياة السياسية ، التي أدت إلى هزيمة سنة ١٩٦٧ ، ولكنها تشير إلى المأساة الكونية ، التي تؤكد عاقب ذلك مباشرة حكاية القرد والغابة والحجر .

ويبقى إذن أن رواية الثروة ، لا تخرج عن المأسى العالمية ، التي ترصد مأساة الوجود . ومن هنا فلا يمكن ان نستخرج منها حكما اجتماعيا ، لأنها فى أساسها تقوم على رفض المجتمع ، بل وتخطيمه . إلا إذا بحثنا عن الأسباب الاجتماعية أو الاقتصادية ، التي ساهمت فى هذا الموقف العبثى ، وحينئذ نقرب من مهنة علماء الاجتماع ، أو علماء النفس ، أو مفتشى الشرطة ، أو غيرهم ممن ينقبون عن الدوافع خارج العمل الأدبى نفسه .

٧-٦

لو أن نجيب محفوظ احترف النقد الأدبى لأبدى تفوقا فى غاية الأهمية ، فهو على لسان إحدى الشخصيات فى تلك الرواية ، بنقد الأدب العبثى ، لأن شخصياته من ناحية لا تتطور . وهى من الناحية الثانية تتشابه إلى حد كبير ، مما لا يسمح باحتدام الصراع وتنوع الآراء ، ويقول :-

« ونحن قد نفرق بين بيت وبيت . ولكن كيف نفرق بين كومين من الأحجار والأخشاب والزجاج والخرسانة والملاط والتراب والطلاء ، إنهم كلوحات الفن الحديث ، الواحد كالآخرين ، فكيف تبررين تعدد الشخصيات فوق المسرح » .

٨-٦

ولو أن نجيب محفوظ احترف النقد الأدبى ، لصار ناقد متقولبا ، يصدر من مصطلحات شكلها من قبل ، ويحاول أن يفرضها على الأعمال الأدبية ، حتى لو اختلفت نوعية الجنس الأدبى ، الذى تنتمى إليه هذه الأعمال .

إن الأحكام التي أكدها نجيب محفوظ فى الفقرة السابقة ، إنما هى تصلح للشكل التقليدى ، الذى يعتمد على الشخصية بصفة أساس ، ويصورها بطريقة تسمح بنموها وتطورها ، وتؤدي إلى خصوصية كل شخصية عن الأخرى .

أما هذا الشكل الذى يقوم بصفة أساس على تيار الشعير ، الذى لا يقدم الشخصية بطريقة محددة ، ولكنه يصورها غامضة ، تعوم مقلوبة فى بحر زئبقى ، وكأنها أنابيش عنصل فى قصيدة امرئ القيس ، تأتى من منطقة داخلية ، بين الضوء والظلام ، وبين الوضوح والغموض ، ومن هنا فهى لا تتطور ولا تتميز ، إنها أشبه بكتلة هلامية ، غاية المؤلف أن يجعل قارئه يتلمس هذه الكتلة كما هى دون أبعاد ولا تضاريس .

٩ - ٦

« نحن نعيش فوق الماء ، فتهتز لوقع أى قدم » .

هذه الجملة التى أرسلها عفوا بطل الرواية ، يمكن أن تكون مدخلنا لتقويم تلك الرواية ، سواء فى المضمون أو فى الشكل .

فالرواية ، كما يوحى عنوانها ، تتم أحداثها فى عوامة فوق النيل تتأرجح مع كل خطوة قدم ، وشخصياتها تثرثر ، وتقع تحت تأثير المخدر « وعندما يسرى سحر الفص للذباب فى القهوة السادة ، فسوف تتغير أشياء ، ستحل الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية ، مكان الجازورينا والكافور والأكاسيا وعرائس العوامات . أما الإنسان فيرتد إلى العصر الطحلبى » (ص ٢٠) .

وقد انعكس هذا على المضمون ، فتحول إلى ثرثرة لا طائل تحتها ، تشبه النباتات لطافية فوق سطح النيل ، تتحرك مع كل هبة ريح ، دون ضابط ولا اتجاه : -
« وانهاالت التعليقات بلا ضابط .

- لا شيخ لنا يا دجال .

- ولا يوجد متر مربع من الأرض ، بمنجاة من الزلزال .

- وهو لا يخلو كذلك من الرقص والغناء .

- إذا أردت أن تضحك من القلب حقا ، فانظر إلى الأرض من فوق .

- يا بخت الذين مستقرهم فوق .

- ولكن بصدور اللائحة المالية الجديدة ، سيهدأ كل بال .

- وهل تطبق اللائحة على الحيوان أيضا .
- روى فيها أن تطبق على الحيوان أولا .
- وها هو القمر ينتظر المهاجرين .
- وأخشى ما أخشاه أن يضيق الله بنا .
- كما ضاق كل شئ بكل شئ .
- وكما يضيق الضيق بالضيق » .

ولكنه لم ينعكس على شكل الرواية ، فجاء كل شئ مستقرا ، والشخصيات محددة وموصوفة بعناية ، وتقدم سميرة بهجت في مذكراتها توصيفا لكل شخصية ، واللغة ثابتة ، غير متوترة وغير سائلة ، وكأن الرواية لا تتحرك فوق دوامات النيل ، وكل شئ منضبط بعناية ، تخفى وراءها أصابع المؤلف ، وهى أصابع ماهرة تحرك الأزرار بدقة . إن الحوار السابق الذى دار بين المساطيل ، وهم فى حالة النشوة والغيبوبة ، تحركه أصابع المؤلف ، الذى يعبر به عن حالة الضيق والعبث ، دون أن يتلاعب فى نسبه وأبعاده ، ويحوله إلى صورة مماثلة للضيق والعبث .

فالرواية إذن هى عبثية من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل فهى ليست كذلك ، إنها أشبه بلوحة فى عصر « البورتريه » ، تصور شخصا محدد الأبعاد ، يحمل على وجهه آثار الضيق والعبث ، دون أن تتحول إلى شكل « من الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية » التى كان يراها البطل فى غيبوبته . ودون أن يتلاعب فى أبعادها ، ويخلط بين ألوانها ، ويحولها إلى صورة مماثلة للضيق والعبث .

٦ - ١٠

كل الشخصيات فى تلك الرواية عبثية ، تثرثر تحت سحب الدخان ، وتتصرف وهى فى حالة سكر ، وترتكب الجرائم والفواحش دون خجل ولا ندم ، إنها صورة أمينة لتلك الشخصيات التى افترقت اليقين الدينى ، كما صورتها الروايات الأجنبية والمترجمة .

ويسير المؤلف بتلك الشخصيات إلى نهاية الشوط ، ويصل بها إلى مرحلة العدمية ، ويعريها بوحشية ، ويجردها حتى من لحظة عارضة يصحو فيها الضمير .

أنيس ذكى فى نهاية الرواية يثور بشدة ، بعد جريمة القتل فى شارع الهرم ،

ولكن هذه الثورة مجرد فقاعة ، سرعان ما تذوب ، بعد أن تعاطى النص المذاب في فنجان القهوة السادة .

وسمارة بهجت تبدو جادة ، تحاول أن تخلص الآخرين من الإدمان واللامبالاة ، ولكن المؤلف يعريها بوحشية في نهاية الرواية ، ويكشف عن أن هذه الجدية مجرد مظهر صيباني تتعالم به ، وعند أول تجربة يدوب هذا الطلاء الخارجى ، وتندمج مثل الآخرين في لعبة الساقية .

١١-٦

الشخصية الوحيدة التى تبدو ثابتة هى شخصية « عم عبده » الباب ، يقول عنه المؤلف : -

« دائما ينتزع إعجابه ، كشئ ضخم قديم عريق فى القدم ، وبحيوية النظرة المنبثقة من دائرة التجاعيد الصلبة ، وربما أربه عمق الحفائر ، أو هالة الشعر الأبيض الكث البارز من جيب جلبابه كأزهار البلح ، أما جلبابه الدمور المنسدل كغطاء تمثال ، فينسدل على اللحم بلا عائق ، وما اللحم إلا جلد على عظم ، ولكن أى عظم ، هيكل عملاق يناطح رأسه سقف العوامة ، ويشع كونه جاذبية لا تقاوم ، رمز حقيقى للمقاومة حيال الموت » .

وغير ذلك من صفات تتكرر خلال الرواية ، وتقدمه على هيئة عملاق عتيق ، لا يمرض ولا يتألم ، وتكاد تحوله إلى رمز للثبات والصمود ، وكل شئ حوله قابل للاهتزاز والسقوط ، يقول عنه أنيس زكى « إنه الموجود الوحيد فى خلاء صوتى » ، ويقول هو عن نفسه « أنا العوامة ، لأنى أنا الحبال والفناطيس ، وإذا سهوت عما يجب لحظة ، غرقت وجرفها التيار » .

إنه بذلك شبيه لصورة الخادمة زهرة فى رواية « ميرامار » فكل من حولها بمن فيهم سيدة « البنسيون » يتساقط ، وتبقى هى رمز للثبات والصمود .

١٢-٦

ولكن هذه الشخصية تتحول عند نجيب محفوظ إلى صورة محنطة ، أشبه بالدنصور ، فهو صامت فى كل المواقف ، يكتفى بترديد عبارة غامضة هى « أووه » ، فى أرذل العمر ، لم تذكره سمارة بهجت فى مذكراتها التى ترصد فيها الشخصيات

ذات التأثير ، إنه أشبه بشخصية « الزنجى » التى ترد فى كثير من الروايات الأمريكية ، يعمل فى صمت كبغل الطاحون ، متدين وقواد ، ويرص الجوزة ويؤذن للفجر ، ويتحرك بدافع الغريزة ، وكأنه حشرة تحرص على حياتها .

وكان من الممكن للمؤلف أن يتطور بهذه الشخصية ، ويحولها إلى شخصية واعية ، تعرف اليقين ، وتعى ما تقول ، وتعلق على تهافت الآخرين ، إنه ينقلها من هذا الدور المخطط ، الذى يسمى إلى الرموز والتاريخ ، وينقلها إلى دور واع يتحول فيه التراث إلى طوق النجاة ، فوق دوامات تلاعب بأركان العوامة .

وحينئذ لا تصبح رواية نجيب محفوظ من روايات العبث ، ونسخة تقليدية من الأدب الأوروبى ، تحرص على مقتضيات الأصل ، أكثر مما يحرص عليه أصحاب الأصل ، بل تتحول إلى تعليق على العبث ، ومن منظور شخصيه تعرف اليقين ، وتحدث بمنطق التراث ، وتقدم الحل ولا تتردد .

-٧-

انتهت الرواية التقليدية إلى مأزق التسلية ، وانتهت الرواية اللاتقليدية إلى مأزق الشكلية ، وكل هذا إن أفاد فى شىء ، فإنه يفيد فى ضرورة البحث عن خلاص .

-٨-

ذكر « جيب » فى دراسته ، التى أشرنا إليها أول هذا الفصل ، إلى أنه لاخلاص للرواية المصرية ، فى أزمتها التى أوصلتها إلى حد التطفل على الموائد الأوروبية ، إلا بالعودة إلى صحن الأزهر الشريف ، أو على حد تعبيره : -

« أكاد أجزم أنه لا يوجد حاجز فعال ، يقف ضد الفيضان الغربى ، إلا بتطوير الرواية المصرية ، فترى قسما للصحافة والكتابة الروائية فى جامعة الأزهر » .

إن الخلاص إذن يكمن فى البحث عن الأصالة ، التى يرمز إليها الأزهر الشريف ، وتأتى الفصول الباقية من هذا الكتاب ، لترتاد هذا الطريق .

الفصل السادس

**الشكل الأصلي
وتصالح الطرفين**

- ١ -

يقدم الحريرى فى مقامته الحرامية - وهى المقامة الأولى فى التاليف . وإن كانت تمثل الثامنة والأربعين فى ترتيب المقامات - صورة لبطللة « أبى زيد السروجى » ، فقد ذاع أمره بين الناس ، يراه فى مسجد بنى حرام بالبصرة يخطب ، فيعجب به ، ويسمع الكثير عنه ، كل واحد من الحاضرين يذكر أنه رآه فى مسجد آخر ، وكل واحد يتحدث عن ظرفه وبلاغته وشدة تأثيره على الناس ، وكل واحد يذكر أنه سمع منه أحسن مما سمع الآخرون . وكلهم يؤكدون على أنه كان يغير فى زيه وهيبته .

ويصف الشريشى فى شرحه للمقامة الحلوانية ، السروجى بأنه من أهل الكُدية ، الذين ينتمون إلى بنى ساسان ، وهم قوم قد خضعوا لراية الإسلام فى عهد عمر بن الخطاب ، وتقلبت بهم صروف الدهر ، من عز وملك إلى ذل وبؤس ، فاحترفوا مهنة السؤال ، وأخذوا يرققون قلوب الناس ، بالحديث عما كانوا فيه من عز ، وما صاروا إليه من ذل ، ويشيرون إلى أعاجيب الدهر . الذى يعز ثم يذل .

وقد تحول هؤلاء القوم إلى طائفة ، لهم مصطلحاتهم الخاصة ، وتقاليدهم الخاصة ، ولهم فوق كل ذلك « نوادر » يرويها الناس ، ويتفكهون بها .

وقد أوقف الحريرى مقامته التاسعة والأربعين - وهى المقامة الساسانية - للتحديث عن هذه الطائفة ، وهو يعطى فى هذه المقامة ابنه ولاية العهد من بعده ، ويذكر بقيمة هذه الحرفة ، وأنها تفوق غيرها من الحرف الأخرى ، فأصحابها « أينما سقطوا القطوا ، وحيثما انخرطوا خرطوا ، لا يتخذون أوطانا ، ولا يبيعون سلطانا ، ولا يمتازون عما تغدو خماسا وتروح بطانا » .

فالسروجى يحمل أبعادا تاريخية ، تثير فى النفوس العبرة ، والخوف من تقلبات الزمن ، والإنشفاق من أن يحدث لهم مثل ما حدث له ، وهو من أجل ذلك ، قد تحول إلى بطل شعبى ، يتحلق حوله الناس ، ويتداولون أخباره ، وقد يتزيدون فيها إن لم تكن الحقائق كافية لإرضاء فضولهم .

- ٢ -

وقد وجد الأدباء فى شخصية المكدى ، صورة مركبة ، الشخصية لها أبعادها التاريخية والشعبية ، ولها إحياءاتها التى تحرك مشاعر الناس ، ومن هنا تحول المكدى إلى

نموذج ، يتواتر ذكره في الكتب الأدبية ، قبل الحريري وبعده ، وتتوارد أخباره في مثل : - الأذكي ، لابن الجوزي - الأغاني للأصفهاني - الأمالي لأبي علي القالي - الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي - البخلاء للجاحظ - ثمرات الأوراق لابن حجة الحموي - حكاية ابن القاسم البغدادي لابن أبي مظهر الأزدي - زهر الآداب للحصري - شرح مقامات الحريري - العقد الفريد لابن عبد ربه - عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري - الفلاكة والمفلوكون لابن علي الدلجي - الكامل للمبرد - المستطرف للأبشيهي - نهاية الأرب للنويري - القصيدة الساسانية لابن حلي - وغير ذلك من أمهات الكتب ، التي تواترت على مدى التاريخ العربي ، وتغطي كل بقعة يرتفع فيها صوت اللغة العربية .

فالحريري إذن لم يختر بطله صدفة ، بل هو عمد إلى نموذج يحمل « ثقلا » تاريخيا وأديبا ، فيتحول هذا الثقل إلى خلفية تثير في ذهن القارئ الكثير من المتواردات ، ليس هو بطلا مسطحا يمثل حالة خاصة يكون هم المؤلف أن ينقلها إلى القارئ ، ولكنه بطل ذو أبعاد مركبة ، يتحول إلى رمز ، يسحب معه ثقله التاريخي والأدبي ، فيضيف إلى صورته الشخصية أبعادا غير مرئية وغير فردية .

- ٣ -

ولم يكتف الحريري بهذا « الثقل » التاريخي والأدبي للبطل بل أضاف إليه من فنه ، ما جعل المكدي في مقاماته يتحول إلى ذات مميزة لا تضيق في آلاف المكدين المتناثرين في الكتب المختلفة .

وتتجلى خصوصية الحريري في ذلك البعد النفسي والاجتماعي عند بطله ، فهو دائما ناغم كثير الشكوى^(١) ، وهو في شكواه يصف الوضع المتردى لطائفته^(٢) ، ويشير من بعيد وفي حذر شديد إلى الجهة المسئولة عن هذا الوضع ، وذلك على هيئة دعاية خفيفة من الوالي وأشباهه^(٣) .

(١) انظر شرح المقامات للشريشي : ٧١/١ - ٩٩/٢ - ١٢٧/٢ - ١٣٧/٢ - ٣٩٤/٢ - ٢٣٧/٣ - ٤٤١/٣ - ١٧٤/٤ - ٢٧٤/٤ - ٢٧/٥ - ٧٣/٥ - ٢٥١/٥ - ٢٨٠/٥ - ٣٢١/٥ - ٣٢٧/٥ - ٣٢٨/٥ .

(٢) المرجع السابق ٢١٨/١ - ٢٥٩/١ .

(٣) المرجع السابق ٣٧٤/١ - ٣٠/٣ - ١٦٥/٣ - ٣٧٧/٣ - ٤٦/٣ - ٢٠٢/٥ .

وهذا البعد النفسي والاجتماعي منح مقامات السيرة - ش. ١. يذكر الدكتور غنيمي هلال^(١) - أبعاداً جعلها تتفوق على مقامات الهمذاني، غاي الرثم من أسبقته ، وأتاح لها من النضج الفني ما جعلها تتخطى حواجز الزمان والمكان .

وهناك بعدان يتكاملان في إضفاء الخصوصية على بطل الحرية ، وهما بعد الحركة والتنقل وحسب السفر من ناحية^(٢) ، وبعد المطاردة بين البطل والراوى من ناحية أخرى^(٣) .

فالبطل كالتحفة المحبوبة ، لا يهدأ أو لا يستقر ، ويتنقل من مكان إلى مكان . وقد تتخذ بعض المقامات من اسم المكان عنواناً لها ، كالمقامة الحلوانية ، أو الدمياطية ، أو البصرية ، أو البغدادية ، ولكن هذا لا يعنى أنها تهتم بالمكان كعنصر قائم بذاته ، يلعب دوراً أساسياً في البنية الفنية ، كما هو الحال في الروايات الحديثة ، ولكن هذا يعنى أن صاحب المقامات ، يشير إلى عنصر التنقل والحركة ، فالبطل لا يهدأ ، قد يكون في حلوان ، ثم نراه في دمياط ، أو الاسكندرية ، أو بغداد ، أو البصرة ، أو الشام ، أو سمرقند .

ومن هنا يتواتر وصف البطل بأنه أخو أسفار (١٩٥/١) ، أو بأن الأرض قد انشقت عنه (٣/٢) ، أو أنه من الفرار (٥٦/٢) أو أنه يشرق في الأرض ويغرب (٢٥٤/٢) ، أو أنه يظهر وقت الأرق (١٥٠/٢) ، أو أنه يظهر فجأة ويختفى فجأة (٣٣/٣) ، ويظهر حتى في البحر (٤٨/٣) ، وغير ذلك من صفات تضيف على البطل روح الحركة والتنقل .

وتتوارد الأشعار التي ينشدها البطل في السفر وإغراءاته ، وذلك في أكثر من مقامة . وهي أشعار تتميز بالحرقة وصدق العاطفة ، ففيها حنين إلى الديار ، وشكوى من الغربة ، وأحياناً يلجأ إلى الكأس لينسى عذاباته ، ويغلفها نوع من الحزن خفيف ، لا يصل إلى حد التمرد والإغراق ، وذلك كقوله في المقامة الثلاثين ، يتحرق شوقاً إلى مسقط رأسه « سروج » :-

(١) الأدب المقارن ص ٢٦٦ .

(٢) شرح المقامات : ٧٩/١ - ١٦٨/١ - ١٩٥/١ - ٣٣٢/١ - ٣/٢ - ٥٦/٢ - ١٥٠/٢ - ١٥٤/٢ - ٣٣/٣ - ٤٨/٣ .

(٣) المرجع السابق ٢٨٤/١ - ٣٠٧/١ - ١٢٤/٢ - ٣/٤ - ٢٥٢/٤ - ٢٥٤/٤ .

ولمن ينزاح عنها	زفّات ونشيج
مثل ما أقيت مذ	زجرحني عنها العلوج
عبرة تهمل وشجو	كلما قر يهيج
وهوم كل يوم	خطبها خطب مريج
ومساع في الترجي	قاصرات الخطو عوج
ليت يومي حم لما	حم لي منها الخروج

ويتصل بالسفر روح المطاردة بين البطل والراوى ، فالراوى يتعقب البطل فى كل مكان ، ويربط بين الاثنين نوع من العلاقة غريب ، لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، وفى الوقت نفسه بينهما شئ من التوتر ، فالراوى دائما يلوم البطل على مغامراته ومجونه ، والبطل يراوغه ، ثم يتخلص منه ، ويتركه فى حسرة ، ورغم ذلك فإن الراوى معجب بأفانين السروجى ، متعلق به ، يصفه فى أكثر من مرة بأنه أعجوبة زمانه ، ويتمادى البطل حتى نهاية اللعبة ، ويتفنن فى مغامراته ، ويستثير الراوى ، ويشد إعجابه .

إن هذين البعدين (روح السفر والمطاردة) يتكاملان ، ويتداخل كل منهما فى الآخر ، فيضيفان على المقامة نوعا من الحركة يظهر تأثيرها على نوعية من الصراع ، مناسبة لرؤية الإنسان العربى فى ظل حضارته المميزة .

إن الراوى والبطل يمثلان ، فى ظنى ، مستويين يتدافعان ، أحدهما يمثل روح الفنان التى تميل إلى التحرر وكسر القيود ، والآخر يمثل روح المجتمع ، الذى يحاول أن يخرط الفنان فى حظيرته ، ويدور بينهما نوع من الصراع ، تمثله المقامات فى مستويات عديدة .

- ٤ -

يذكر الدكتور حسن إسماعيل ، اعتمادا على مصادر تاريخية أن شخصية المكدي ، كانت معروفة فى الآداب الفارسية والهندية والتركية ، وأنها انتقلت من هذه الآداب إلى الأدب العربى ^(١) .

(١) ظاهرة الكلية ص ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦٣ .

قد يكون هذا حقيقة ، وقد يكون أن الآداب العالمية عرفت شخصية المكدي ، كنموذج ينتمى إلى النفس الإنسانية بوجه عام ، مثل نموذج البخيل والمنافق ، وغير ذلك من نماذج تواترت على مدى الحضارات المختلفة ، وهى نماذج فى عمومها شاذة عن طريق الجماعة ، تأثير حاسة الأديب فى كل مكان وزمان ، فيصور هذا الشذوذ ويرصد مقدار الانحراف .

قد يكون كل هذا حقيقة ، ولكن المقامات فى الأدب العربى ، وخاصة مقامات الحريري ، اتخذت شكلا أدبيا أعطاها خصوصية ، تنقل هذا النموذج من مجال العمومية ، إلى مجال الملكية الخاصة .

إن الحضارات إرث مشترك ، وإن البشر هم جنس واحد ، يملكون أجهزة جسدية وفكرية متشابهة ، يلتقون على أرضية مشتركة ، ولكن الفرق بين حضارة وأخرى ، إنما يكون فى تشكيل هذا الإرث المشترك ، ومنحه خصوصية تميزه عن أن ينساب مع غيره ، ويقدر هذه الخصوصية بقدر ما تتشكل الحضارة كوجود فعلي ، وإذا افتقدت هذه الخصوصية فإنها تفنى فى حضارة أخرى ، وتتشكل فى قلوبها ، لأنها حينئذ تصير هشة رنخة ، مرنة إلى حد كبير ، يفقدها الذاتية ، ويجعلها كالماء يتلون بلون إنائه .

وهنا نصل إلى فكرة « الاستيحاء » بين الحضارات المختلفة ، فإن الحضارة اللاحقة قد تستوحى الفكرة من السابقة ، ولكنها تعطىها من الخصوصية ما يحيلها إلى شئ جديد .

ورثت الحضارة العربية الإسلامية ، الكثير من قصص أهل الكتاب ، ولكن هذه القصص بدت عند المفسرين فى « صياغة » إسلامية ، جعلتها تبدو جديدة وخاصة ، وكأنها كتبت للمرة الأولى ، إن قصة يوسف فى القرآن الكريم ، غيرها فى الكتاب المقدس ، مع أن الجزء التاريخى مشترك ، ولعل هذا هو المعنى الذى تشير إليه الآيتان الكريمتان ، اللتان وردتا فى نهاية سورة يوسف ، تعليقا على الأحداث ، واستخلاصا للعبارة ، إن الآية رقم / ١٠٢ تقول « ذلك من أنباء الغيب نوحيه إليك ، وما كنت لديهم إذ أجمعوا أمرهم وهم يمكرون » ، وإن الآية رقم / ١١١ تقول « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولئى الألباب ، ماكان حديثا يفترى ، ولكن تصديق الذى بين يديه ، وتفصيل كل شئ وهدى ورحمة لقوم يؤمنون » فأحدى الآيتين تذكر أن هذه القصص تصدق القصص السابقة ولا تعارضها ، والأخرى تشير إلى « الخصوصية » فى القصص

الإسلامي ، والصياغة الخاصة ، مما جعلها تبدو جديدة ومعجزة .

— ٥ —

وكل مقامة عند الحريري ، تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة .

المقدمة تدور حول فكرة واحدة ، ولكنها ترد في صيغ لغوية مختلفة ، إنها تتضمن فكرة المطاردة بين البطل والراوى ينجم البطل فجأة ، وفي أماكن متباعدة ، قد تكون في المغرب أو في المشرق ، والراوى يتابعه ولا يمل ، ويصور ظهور بطله في مظهر غريب ، يشد الانتباه ، ويثير التشويق .

أما الخاتمة فهي تدور أيضاً حول فكرة واحدة ، ولكن في صيغ لغوية مختلفة ، إنها تشير إلى فكرة « اختفاء » البطل فجأة ، كما بدا في المقدمة فجأة ، إن صفة « المراوغة » في الخاتمة تكمل صفة المطاردة في المقدمة ، وبين الفكرتين (المطاردة والمراوغة) نوع من « الحركة » تمنح المقامات رابطة كلية ، إن الراوى يعلن اختفاء البطل ، ثم يعلن في المقامة التالية ظهوره من جديد ، وهذا النوع من الرابطة التي تعتمد على « الحركة » داخل المقامات ، يحيل المقامات كلها إلى عمل متماسك ، أشبه بالعمل الروائي ، الذي يعتمد على الفقرات المستقلة ، كما سنذكر بعد قليل .

أما الموضوع فهو يتنوع من مقامه إلى مقامه ، فقد يدور حول الوعظ ثم ينتقل في مقامه أخرى إلى الغناء ، وقد يدور حول الجد ثم ينتقل إلى الهزل ، أو حول الشعر ثم ينتقل إلى النثر ، وهكذا مما يمنح المقامات تنوعاً ، ويجعل القارئ (أو المستمع) دائماً مبهوراً ، ينتقل من فنن إلى فنن ومن جديد إلى جديد .

إن المقدمة والخاتمة هما من صنع الراوى (الحارث بن همام) ، أما الموضوع فهو من صنع البطل (أبو زيد السروجي) ، والمؤلف (الحريري) يوزع الأدوار ، ويحيل المقامة إلى أجزاء ، يشترك في صنعها أكثر من واحد ، الراوى باعتباره رمزا للجمهور ، وتمثيلاً للعقل الجمعي ، والبطل باعتباره رمزا للفنان ، وتعبيراً عن الحرية الشخصية ، ويكون هم المؤلف هو تنمية الحركة بين الراوى والبطل ، والتي تتمثل في المطاردة التي تتضمنها المقدمة ، وفي المراوغة التي تتضمنها الخاتمة ، ثم في المراوغة بين المقدمة والخاتمة ، فعند انتهاء الخاتمة في المقامة الأولى ، تبدأ المقدمة في المقامة التالية ، لتعلن تواصل عملية المطاردة ، ثم تأتي عملية المراوغة ، ثم تأتي عملية المطاردة

من جديد ، ثم المراوغة ثم المطاردة ، حتى تصل المقامات إلى ذروتها ، وقد تاب البطل عن لعبته ، وكف الراوى عن متابعته .

إن فكرة التنوع فى موضوع المقامات هى فكرة معتمدة عند الحريرى ، وقد نص عليها فى خطبة الكتاب ، وسماها بالإحماض ، وهى كلمة مشتقة لفويا من إحماضة الإبل ، بمعنى أنها ترعى الخلة ، وهى حلو المرعى فتمله ، فتنقل إلى الحمض تأكل منه ، فيذهب عنها الملل ، وتنشط للرعى ، ويشرح الشريشى فكرة الإحماض عند الحريرى ، فيقول : - « أراد به تنقله فى المقامات ، من حكاية فائقة ، إلى قضية رائقة ، ومن موعظة تبكى ، إلى ملهية تسلى ، وفى ذلك تنشيط وترغيب فى قراءتها ، ونفى للملل والكسل عن قارئها ^(١) » .

إن الحريرى لا يشذ فى ذلك عن منهج الكتب القديمة ، التى عمدت إلى فكرة الإحماض ، أى التنوع ، ونصت عليه فى مقدماتها ، وهو موضوع سبق أن شرحناه فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ، وفى فصل الأدب ، وبيننا أهدافه بالتفصيل ، وهى أهداف تعود فى جملتها إلى فكرة طرد الملل عن القارئ ، والانتقال به من حالة إلى حالة ، حتى يتجدد نشاطه ، ويتنامى لديه الحس الجمالى ، وهو يتنقل من نص إلى نص ، ومن مرعى إلى آخر .

وقد خضع هذا المنهج لما سميته فى الكتاب السابق بالوحدة التركيبية ، وهى وحدة تتكون من فقرات عديدة ، كل فقرة تختلف عن الأخرى ، ولكنها جميعا فى تعاون تام ومسبق .

وكل هذا يقرنا إلى فكرة جديدة ، وهى دراسة المقامات كشكل روائى ، بمعنى أننا لا نكتفى ، كما يفعل الباحثون ، بدراسة كل مقامة على حدة ، ولكن نحاول أن ندرس المقامات كشكل روائى ، يخضع لرابطة كلية ، تصم المقامات فى سلك واحد .

وقد يبدو هذا غريبا لدى القارئ ، الذى اعتاد من الباحثين أن يتحدثوا عن كل مقامة كوحدة مستقلة ، دون أن يلتفتوا إلى الرابطة الكلية ، التى تجمع بين كل هذه الوحدات ، وربما كانت هذه هى المرة الأولى ، التى يجابه فيها القارئ بحديث عن المقامات كشكل روائى . وقد يحمل حديثا عن كل مقامه كشكل للقصة القصيرة ،

(١) شرح المقامات ٣٢/١ .

ولكنه أبداً لن يحتمل حديثاً عن المقامات كشكل روائى .

وسر الغرابة يكمن فى أن القارئ قد ارتبط مفهوم الرواية عنده بهذا الشكل الوافد من أوروبا ، وهو شكل يخضع كثيراً لمبنى الوحدة العضوية ، التى تقوم على الترابط المنطقى للأحداث ، وعلى احتدام الصراع ، وافترض بؤرة مركزية ، تستقطب كل الأحداث ، وكل ما على الكاتب أن يحبك العقدة ، ويثير التشويق ، ويخفى أوراقه ، ويتلاعب بأعصاب القارئ ، حتى تأتى النهاية الموحية .

ارتبط الشكل الروائى فى ذهن القارئ العربى ، بهذا الشكل الأوروبى ، وخيل اليه أن كل ما هو خارج عن هذا الشكل لا يحسب فى عداد الفن ، وقد تأصلت هذه الفكرة عنده بما أثار بعض الباحثين من أن الجنس السامى لا يعرف القصة ، ولا يستطيع اختراع الأحداث ، ولا تخلق المواقف ، وكل ما يستطيعه هو نوع من الخيال البيانى ، يقوم على فكرة التشابه الظاهرى بين الأشياء ^(١) .

وهى أفكار يجب أن تتغير ، فالشكل الأوروبى ليس هو الشكل الوحيد فى العالم ، والحضارة الأوروبية ليست هى الحضارة الوحيدة فى العالم ، وقد بدأ العالم يسير فى الطريق الذى تتعدد فيه أنواع الثقافة ، وأشكال الحضارة .

والمقامات كشكل روائى تخضع لمنهج التأليف الأدبى ، انذى يقوم على مفهوم الوحدة التركيبية ، ويهدف إلى تحريك مشاعر القارئ من خلال فكرة التنوع ، والتنقل من الحلو « الخلّة » ، إلى المر « الحمض » ، ثم العودة إلى الحلو ، ثم إلى المر ، فى حركة مطردة ومستمرة .

المقامات تخضع إذن لهذا المفهوم السائد قبلها فى كتب الأدب ، ولكنها فى الوقت نفسه قد أثرت على أنواع عديدة بعدها ، مما يدل على مكانها الأصيل فى سلسلة متكاملة ، وأنها قد احتلت دورها المناسب بين ما قبلها وما بعدها .

ومن أهم الأشكال التى أثرت فيها المقامات ، هى السير الشعبية التى احتدت حذوها فى هذا الشكل الروائى ، وستجد بعد قليل ان شخصية المكدى ، المتمثلة فى البطل المراوغ ، قد انتقلت إلى السير الشعبية ، وأن صورة على الزبيق قريبة فى معالمها إلى حد كبير من صورة السروجى ، ومنجد أيضاً أن شكل المقامة الذى يقوم على

(١) راجع « قصص العشاق الشرية » ، فصل « القصة عند العرب » .

المقدمة والموضوع والخاتمة ، قد ألقى بظلاله على رحلات السندباد السابع ، فكل رحلة تتكون أيضا من مقدمة وموضوع وخاتمة ، ومجموع الرحلات تقدم شكلا روائيا يخضع لمفهوم الوحدة التركيبية .

كل مقامة تمثل وحدة مستقلة ، ولكن الوحدات تتراس بعضها بجانب بعض ، لتقدم لنا فى النهاية شكلا كليا ، يمكن أن نشبهه بالعقد الفريد ، أو بعياب اليماني ، أو الحبل الذى يضم مجموعة من العصي ، أو الخيط الذى يجمع بين مجموعة من الزهور ، أو غير ذلك من تشبيهات ، أوردناها فى الكتاب الثانى من « الوسطية العربية » ، ونحن نحاول أن نحدد مفهوم الوحدة التركيبية ، إن مثل هذه التشبيهات يمكن أن تفيدنا هنا ، ونحن نتحدث عن العلاقة بين المقامات كمجموع ، وهى علاقة تقوم على استقلالية كل مقامة ، وعلى وحدة تجمع فى النهاية بين هذه الأشياء ، ويمكن أن نعود هنا مرة أخرى إلى التعبير الذى سبق أن طرحناه ونحن نتحدث عن الوسطية فى الكتاب الأول ، وقلنا انها تعنى « تجاور الأشياء مع تمايزها » ، إن الشئيين داخل الوسطية العربية يحتفظان باستقلاليتهما ، ويظهر دور الوسطية فى التوازن بينهما ، دون محاولة لإلغائهما من أجل البحث عن نقطة وسطى ، تضع فيها خصائص الطرفين ، كما هو الحال فى وسطية أرسطو .

وتأتى المقاماتان الأخيرتان فتكشفان عن أن هذه المقامات كانت تخضع لوحدة كلية فى ذهن الحريرى ، فإحداهما وهى المقامة التاسعة والأربعون ، يصل فيها البطل إلى نهايته ، ويقدم وصاياه لابنه ، وهو يرث المهنة بعده . أما الأخرى وهى المقامة الخمسون ، فإن البطل فيها يكف عن مغامراته ، ويعلن توبة صادقة تنهى حياة المراهقة والمطاردة ، وكل هذا يدل على أن المقامات تخضع لخطة عامة ، تصل إلى نهايتها ، ليست بطريقة منطقية ، تترتب فيها المقامات ترتيبا عقليا عن طريق الضرورة والاحتمال ، كما تقول قواعد الوحدة العضوية ، ولكن عن طريق وحدة تركيبية ، تتجاوز فيها المقامات وتتراكم ، حتى تصل إلى النهاية .

- ٦ -

وقد أدرك الحكيم ذلك الشكل الترائى ، فجاءت روايته « أشعب » تطبيقا عمليا لهذا الشكل .
إن روايته ليست عن « أشعب » ، كفرد معروف ، له أخباره التاريخية والأدبية ،

المتناثرة بين صفحات الكتب القديمة ، ولكنها عن أشعب « نموذجاً » لذلك
البطل المراوغ ، الذى قد تجده فى المقامات ، أو فى أدب الكدية ، أو فى نوادر البخلاء ،
أو حتى فى السير الشعبية .

يحدد الحكيم فى المقدمة مصادر روايته فى أربعة مؤلفين هم : الجاحظ ، الخطيب
البغدادي ، ابن عبد ربه ، بديع الزمان الهمداني .

وقد حاول الباحث شهير أحمد ذكرورى ، فى رسالته للماجستير عن « أشعب
بين التراث والمعاصرة ^(١) » ، أن يعيد كل خبر عند الحكيم إلى مصدره الأصلي ، وذكر
انه قد وقع أسيراً للجاحظ فى البخلاء ، وللخطيب البغدادي فى التطفيل ، ولابن عبدربه
فى العقد الفريد ، ولبديع الزمان الهمداني فى المقامات .

أما بخلاء الجاحظ فإن ماعرضه الحكيم (ص ١٩) عن علاقة أشعب بالكندى ،
فقد أورده الجاحظ (ص ١١٦) فى بخلائه ، وما ذكره الحكيم عن سير أشعب أمام
الكندى (ص ٢٤) وهو يأكل ، فقد أورده الجاحظ (ص ٤٠) فى بخلائه ، مع تغيير
يسير من الحكيم فى اسم البخيل ، ... الخ .

أما العقد الفريد ، فإن ما عرضه الحكيم (ص ٢٠) عن طمع أشعب أمام الجارية ،
فقد ورد (٦٨/٧) فى العقد الفريد ، ونادرة أشعب مع الوالى ، التى ذكرها الحكيم
(ص ١٢٥) ، وردت فى العقد الفريد (١٣٤/٨) مع تغيير يسير فى النهاية . ونادرة
أشعب فى السوق التى وردت عند الحكيم (ص ١٤٩) وردت فى العقد الفريد بنصها
(١٣٦) ، ويستمر شهير فى صفحة كاملة يستعرض النوادر التى اقتبسها الحكيم من
العقد الفريد .

أما مقامات بديع الزمان الهمداني ، فقد نقل منها الحكيم (ص ١٠٦) المقامة
المضرية عن الحلاق وفضوله ، وأيضاً ما ذكره الحكيم (ص ٩٥) عن الإمام الذى يطيل
فى صلاته ، فقد نقله عن المقامة الأصبهانية .

وما ذكره (ص ٩٥) عن صاحب الحمام والمدلكين ، فقد نقله عن المقامة
الحلوانية ... الخ .

أما كتاب « التطفيل » فقد نقل منه الحكيم (ص ١٣٦) فى روايته ما ذكره

(١) انظر الباب الأخير من الرسالة .

الخطيب في كتابه (ص ١٥٩) عن تعليمات أشعب في مهنة الساعيل ، ونقل الحكيم أيضا (ص ١٣٧) ما ذكره الخطيب (ص ١٦٠) ، عن نصائح أشعب لتلاميذه ، ونقل أيضا (ص ١٤١) في روايته ، ما ذكره الخطيب في كتابه (ص ١٩٢) عن تخير أصناف الأطعمة ... الخ .

ولم يكتف شهير بالوقوف عند المؤلفين الأربعة ، الذين أشار إليهم الحكيم في مقدمة روايته ، أو بالوقوف عند مؤلفاتهم الأربعة التي لم يشر إليها الحكيم صراحة ، ولا حتى بإرجاع كل خبر عند الحكيم إلى موضعه من المصدر بذكر الصفحة والجزء - لم يكتف بكل هذا بل اكتشف مصادر أخرى عند الحكيم ، غير هذه المصادر الأربعة ، مثل :-

ديوان أبي نواس ، وفن الفكاهة للدكتور أحمد الحوفي ، والأغاني ونهاية الأرب ، والمستظرف ، ورحلة الشعر للدكتور مصطفى الشكعة ، والشعر الغنائي للدكتور شوقي ضيف ، ومصارع العشاق ، وغير ذلك من مصادر ومراجع ، ينص عليها شهير ، ويشير إلى الصفحة والجزء .

بل يخيل لي أن هناك مصادر أخرى للحكيم ، لم يلتفت إليها الباحث ، وأعني بذلك مصادره الشعبية ، وخاصة ألف ليلة وليلة ، التي تحدث عنها الحكيم بإعجاب في أكثر من مناسبة ، واستوحاها مبكرا في مسرحيته « شهر زاد » (١٩٣٤م) . إن ما ذكره الحكيم (ص ١٨٢) في روايته يستحضر جو ألف ليلة وليلة ، فإن الخليفة يغضب على أشعب ويأمر السيف بأن يضرب عنقه ، ولكن الوزير يرق قلبه نحو أشعب ، ويدور بينه وبين الخليفة الحوار الآتي :-

« يا أمير المؤمنين ، هب لي ذنبه ، وأحدثك حديثا عجبا عن نفسي ، وقد عشت مثله حياة التطفيل ليلة :

فاشتاق أمير المؤمنين إلى الحديث ، وقال :-

- قل ، أيها الوزير .

وقص الوزير قصته ، وعفا الخليفة بعدها عن أشعب ، وأمر له بمائدة شهية ، حقا إن قصة الوزير قد وردت - فيما يذكر الباحث - في العقد القريد (٢٠٩/٦٢) ، وفي نهاية الأرب (٣٣١/٣) ، ولكن الإطار الذي وردت به عند الحكيم يستحضر جو ألف ليلة وليلة ، فالوزير يقوم بدور شهرزاد ، وينجح في دفع السلطان إلى العفو ، وتأتي هذه

القصة عند الحكيم متداخلة مع قصص آخر ، مما يذكر بفكرة « الاستطراد » والتداخل في ألف ليلة وليلة .

ويخيل لى من متابعة الباحث خلال فصوله الكثير ، إنه يهدف إلى نتيجتين : -
أولاهما : ان الحكيم قد تمسك بالماضى ، وبالوقوع تحت أسر المصادر القديمة ، وضرب الباحث أمثلة على ذلك فى فصل « اللغة » ، يتضح منها أن الحكيم كان ينقل النادرة بألفاظها وتراكيبها ، كما فعل مع المقامة المضرية ، أو البغدادية ، أو الأصبهانية ، أو الحلوانية ، أو الموصلية ، أو الأسدية ... الخ .

إن الحكيم ليس عاجزا عن الرؤية المعاصرة ، وقد حقق ذلك بالفعل فى مسرحياته الذهنية ، وفى رواياته الاجتماعية ، ولكنه يقف فى « أشعب » عند الماضى ، دون محاولة التأويل الفلسفى ، أو الرؤية المعاصرة ، أو القضايا الواقعية ، يفعل ذلك لسبب فنى ، وهو أنه يريد أن يحبى الشكل التراثى للرواية العربية ، وهو شكل تلقائى فطرى ، يتعد عن المباحكات العقلية ، والاستغراق ذهنى ، ويكون همه الأول أن يبعث المتعة الجمالية عند القارئ وأن ينتقل به من فن إلى فن ، ومن محسن بدعى إلى آخر ، كما سندكر بعد قليل .

والنتيجة الثانية التى نستخلصها خلال فصول شهير تلخص فى أن الباحث يرصد على الحكيم فى أنه لم يلتزم بأخبار أشعب ، بل جمع أخبار آخر ، حدثت لغير أشعب ، وفى عصر غير أشعب ، ثم نسبها إلى أشعب ، وضرب الباحث أمثلة كثيرة على ذلك ، نجتزئ منها الآتى : -

أ - ذكر الحكيم أن رشأ كانت صديقة لأشعب ، والحقيقة أن رشأ كانت فى عصر أبى نواس ، وقد تغزل فيها فى ديوانه . وجمع الحكيم بين أشعب والكندى ، والحقيقة تذكر أن الكندى كان فى عصر متأخر ، عاش بين القرنين الثانى والثالث الهجريين . وجمع أيضا بين بنان وأشعب ، والحقيقة أن بنان عاش فى زمن متأخر بعد أشعب ، ويذكر صاحب كتاب « التطفيل » أن بنان كان فى سنة ٣٠٠ هـ (انظر الفصل الأول من الباب الثالث من رسالة شهير) .

ب - ويذكر الباحث أن الكثير من الشعر ، الذى أورده الحكيم على لسان أشعب ، لم يكن لأشعب ، فبعضه ورد فى ديوان أبى نواس ، وبعضه ورد فى العقد الفريد ، منسوباً لدعبل ، أو لإبراهيم بن النظام ، أو لأحد الأعراب ، وبعضه ورد فى كتاب

« التطفيل » منسوباً لطفيليين مجهولين . (المرجع السابق) .

ج - ويذكر أيضاً أن الكثير من الأحداث التاريخية التي نسبها الحكيم لأشعب ، لم تكن في الحقيقة له ، وقد رجع الباحث إلى المصادر القديمة ، ليثبت أن هذه الأحداث لم تكن لأشعب وإنما كانت لآخرين ، واستشهد على ذلك بكتاب البخلاء ، والعقد الفريد ، ومقامات الهمذاني .

د - وفي فصل « اللغة » من الباب نفسه ، يذكر الباحث أن لغة الحكيم كانت تبتعد ، في بعض الأحيان ، عن واقع لغة نواذر أشعب ، إن هذه النواذر جاءت في لغة سهلة تلقائية بعيدة عن التصنع والتأني ، بينما نجد أسلوب الحكيم في بعض الأحيان يميل إلى السجع والزخارف البيانية ، والمحسنات البديعية ، ويضرب مثلاً على ذلك من قول الحكم في روايته على لسان أشعب للنخاس « أبقي حمراً ليس بالصغير المحتقر ، ولا بالكبير المشتهر ، إذا خلا له الطريق تدفق ، وإذا كثر الزحام ترفق ، وإن أقللت علفه صبر وإن أكثرته شكر ، وإذا ركبته هام ، وإن ركبه غيرى نام » أو من قول الحكيم على لسان أشعب ينصح زملاء مهنته « افتحوا أفواهكم ، وأقيموا أعناقكم ، وأجيدوا اللف ، واشرعوا الأكف ، ولا تمضغوا مضغ المتعللين الشباغ المتخمين ، واذكروا سوء المنقلب ، وخيبة المضطرب » .

ثم يعلق شهير على هذين النموذجين ، بأنهما يتعدان عن لغة أشعب ، يقتربان من لغة المقامات ، التي يميل مؤلفها إلى الصنعة والمفردات الصعبة ، أو من لغة الكندي ، وهو ، قبل أن يكون بخيلاً ، فيلسوف له لغته القوية ، ومفرداته المنخولة .

هـ - وفي فصول « المكان » و « الزمان » و « صورة المجتمع » في الباب نفسه من رسالة شهير ، يحوم المؤلف حول فكرة مؤداها أن الحكيم لم يلتزم بتحديد معالم المكان ، ولا بصورة العصر الأموي الذي عاش فيه أشعب ، ولا بالقضايا الخاصة بهذا العصر ، فقد كان يستخدم عبارات مجملة مثل « والى مكة » أو « والى المدينة » بل أحياناً كان يستخدم تعبيرات خاطئة ، فيشير إلى « قصر الخليفة ببغداد » والخليفة في ذلك العصر كان يقيم في دمشق وليس في بغداد . إن ما ذكره شهير تحت عنوان « زمن القصة » في قوله « إذا كان أشعب عاش عصر الدولة الأموية بأكمله ، بداية من عصر عثمان بن عفان ، ونهاية بقيام الدولة العباسية ، فإن الحكيم لم يحدد للقصة تلك الفترة ، ولم يربطها بالعصر الأموي ، بل لم يجعل لها عصراً محدداً ، وتركها مبهمة العصر »

(ص ٣٤١) ، ان قول شهير هذا يلخص المحور الرئيس الذى يدور حوله الباب كله ، المتعلق بتوظيف شخصية أشعب عند الحكيم .

إن الصرامة الاكاديمية التى انطلق منها الباحث ، هى التى دفعته إلى هذه المعاناة فى التحقيق والتدقيق ، ولو أنه انطلق من زاوية أخرى لاختلف الوضع تماما ، إن الحكيم لم يكتب عن أشعب كشخصية تاريخية ، لها مكانها وزمانها وعصرها ، ولكنه كتب عنها كنموذج لبطل النادرة العربية ، كان يهيمه بالدرجة الأولى أن يعبر عن جوهر هذه النادرة فى صورة رواية عربية ، فكان يتخطى الأمكنة والأزمنة ، وتحديد البيعة والعصر ، ويلتقط بحاسته الفنية الموهبة ما يراه يخدم هدفه الفنى ، إن النادرة كنادرة لا تنتمى إلى عصر ولا مكان ، إنها كالأدب الشعبى الذى يتخطى الأمكنة والأزمنة وحتى المؤلف ، إن ماورد من أسماء تعرض لنا النوادر إنما هى مجرد رواة ، يعبرون عن لسان الدهر ، الذى حمل هذه النوادر من جيل إلى جيل .

إن هذا المنطلق يجعل المسألة تختلف من الضد إلى الضد ، ويجعل ما رآه الباحث غير مناسب ، يجعله هو المناسب ، ويحوّله إلى حساسية تقع على البؤرة الفنية حتى لو كانت تتمرد على التاريخ والمكان .

وفى ضوء هذا نستطيع أن نمتحن وسائل الحكيم ، فراها تخدم هدفه الفنى ، ونرى الموقف قد تغير تماما إلى حد الضد ، إن شهير يسوق نموذجين من لغة الحكيم التى لا تتناسب مع واقع أشعب ، ولكن هذين النموذجين يعبران خير تعبير عن النادرة العربية ، التى اهتمت بالتنقيح اللغوى ، إن النموذجين يعكسان فنية اللغة فى النادرة العربية ، وفى المقامات العربية التى تعتبر المصدر الرئيس عند الحكيم ، والتى تأثر بها أكثر من المصادر الأخرى كما سنذكر بعد قليل .

وأىضا التعبيرات التى استخدمها الحكيم ، ورآها شهير غير مناسبة ، لم تأت إلا بسبب حس فنى ، إن الحكيم حين يختار اسم « رشأ » دون غيرها إنما يريد أن يستثير كل ماعند القارئ من دلالات قد تربت عنده ، وهو يطالع أشعار أبى نواس عن هذه الجارية ، إن هذه « الخلفية » تلعب دورها فى تنمية شخصية رشأ ، ومن ثم فى إبراز العلاقة مع أشعب . والحكيم حين يختار اسم الكندى دون غيره ، إنما يريد أن يسحب مع هذا الاختيار كل « خلفية » عن الصراع بين البخيل كطرف ، وبين الطفيل كطرف آخر ، وهو صراع اهتمت به الكتب العربية لأنه يمثل بؤرة جذب ، ومن هنا

كان توفيق الحكيم فى تصوير تلك البؤرة ، خلال أشعب الكوفة ، ملهم فى ميدان الطفيلية ، والكندى كطرف آخر وعلم فى ميدان البخل ، والحكيم حين يشير إلى قصر الخليفة فى بغداد ، لم يفعل ذلك عن جهل ، ولكنه يريد أن يستثير ثقافة القارئ ، التى تربت خلال متابعة أخبار الخلفاء فى بغداد ، وخاصة أخبار مارون الرشيد فى ألف ليله وليله ، إن هذه الأخبار تثير وجدان القارئ ، وتستحضر عنده أجواء ألف ليله وليله ، وتنقل من الأعاجيب ، مالا يمكن أن يصل إليه الحكيم ، لو أنه التزم بالدقة التاريخية ، والصرامة الأكاديمية .

أشار الحكيم فى مقدمه إلى أربعة مصادر ، انتقى منها روايته وسعى شهير بصبر ودأب إلى اكتشاف مصادر كثيرة ومتنوعة ، واستطعت أن أشير إلى السير الشعبية ، وخاصة ألف ليله وليله التى استقى منها الحكيم بعض الملامح الفنية للرواية التراثية ، ورغم كل هذه المصادر ، ففى ظنى أن المصدر الأساس لرواية الحكيم ، إنما يعود إلى المقامات ، سواء مقامات الهمذاني أو مقامات الحريرى ، لأنهما يشتركان فى بنية متماثلة .

كل فصل عند الحكيم ينتهى نهاية مستقلة ، وكأنه المقامة عند الهمذاني أو الحريرى ، وتتوالى الفصول دون أن تخضع لترتيب منطقي ، ولخط تاريخي تطوري ، ولكنها جميعا تعرض نادرة من النوادر ، التى دارت حول أشعب أو الكندى أو رشأ ، وجميعها تتميز بخفة الروح وبذلك اللغة التى تقوم على المفارقات اللفظية .

وحين أقول « جميعها » فإننى أبحث عن الصلة بين الفصول والتى حولت النوادر إلى رواية على طريقة الشكل التراثي ، وهى صلة ينص عليها الحكيم فى المقدمة ، ويقول فى أسلوبه الذى يتناسب مع النادرة من ناحية ، ومع اهتمامات الطفيليين من ناحية أخرى :-

« لقد استحضرت اللحم والبقل والتوابل والأباريز من حوانيت أربعة مشاهير : الجاحظ ، وابن عبد ربه ، والخطيب البغدادي ، وبديع الزمان . فقد بهرنى حقا ، وأسأل لعابى ، ما وجدته لديهم من اللذائذ والطرائف ، غير أنى وجدت كل هذا مبعثرا ضمن بضاعتهم ، وملقى على غير نظام ... فملأت يدى مما تخيرت من أطايبها ، وذهبت به إلى « مطبخ » فنى ، حيث مزجته وخلطته ، وجعلت منه عجينة واحدة ، صنعت منها هذه القصة المتصلة الفصول » .

إن هذه الطبخة أو العجينة كل متصل ، يؤكد فكرة الرواية التي تخضع لها المقامات ، وهى فكرة تحيل المقامات إلى شئ مشترك ، على الرغم من أنها مجموعة عناصر ، ممتزجة ومختلطة ، فيها اللحم والبقل ، وفيها الملح والسكر على حد تعبيرات الحكيم .

إن رواية الحكيم تخضع للملاحق الفنية للمقامات ، فالبطل واحد ، قد يكون اسمه أشعب ، أو السروجى ، ولكنه يظل شيئاً واحداً يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة البطل ، والراوى واحد ، قد يكون اسمه الحارث بن همام ، أو بنان ، ولكنه يظل هنا وهناك شيئاً واحداً ، يمنح الرواية وحدة تقوم على وحدة الراوى .

والنهاية أيضاً تتشابه بين المقامات ورواية أشعب ، فالمقامات تنتهى وقد تاب البطل عن مغامراته ، وأخذ يقدم نصائحه لولى عهده ، وأشعب ينتهى به الأمر إلى أن يعتزل المهنة ، ويوصى بها من بعده لصديقه بنان ، ويقدم له نصائحه التي لا تختلف عن نصائح الطفيلى فى كتب التراث .

إن الحكيم لا يريد أن يجمع أخباراً حول أشعب ، ولا يريد أن يبعث شخصية تاريخية حية ماثلة ، كما فعل باكثير فى « سلامة القس » ، أو كما فعل السحار فى « أميرة قرطبة » ، أو كما فعل الجارم فى « مرح الوليد » .

والحكيم لا يريد أن يكتب رواية تاريخية بمفهومها التقليدى ، الوارد إلينا من والتر سكوت واسكندر ديماس وغيرهما ، والتي تحركها عقدة تنامي ، وصراع يحتدم ، ثم تعكس رؤية ماصرة ، تنطلق من الماضى ، وتحيله إلى « ديكور » يخدم الحاضر .

ولكن الحكيم يتجاوز كل ذلك ، ليحى شكلاً عربياً متناثراً بين الكتب ، وهو شكل النادرة العربية ، بمحتواها الساخر ، وشكلها الفطرى .

ولكن هذا لا يعنى أن الحكيم قد وقف عند الماضى لا يتجاوزه كما قيل ، لأن الحكيم أضفى على هذا الشكل من خبرته الفنية الحديثة .

ولكنها خبرة لم تفرض على النادرة ، ولم تخورها عن مسارها ، ولم تشوهها برؤى فلسفية متعسفة ، إنه احتفظ بجوهر النادرة ، وأضاف إليها ما يخدم هذا الجوهر .

ولنضرب مثلاً على ذلك من واقع الخبر ، الذى ورد فى العقد الفريد (٦٨/٧) ، ومفاده أن أشعب طمع فى خاتم لقينة ، فقالت إنه من ذهب وأخاف أن تذهب ، اتخذ

هذا العود لعلك تعود . فقد احتفظ الحكيم بجوهر هذا الخبر المأسى بطريقة خفيفة ،
ولكن صاغة على النحو الآتى :-

« ثم أسرع فاستوى قائما ، ومد إليها يده مودعا ، فمدت إليه يدا صغيرة ، كأنها
حلية من عاج ، فلمح فى أصبعها خاتما ، فاستبقى يدها فى يده ، وقال فى صوت
يسيل رقة ولطفا :-

- سيدتى ، جعلت فداك ، ناولينى هذا الخاتم الذى فى أصبعك لأذكرك به .

فسمحت يداها فى رفق ، وتضاحكت فى خبث ، وقالت :-

- إنه ذهب وأخاف أن تذهب .

ثم أسرع ، فالتقطت من الأرض عودا يابسا ، سقط من شجرة قرب النافذة ،
وأعطته إياه قائلة :-

- ولكن خذ هذا العود ، لعلك تعود .

فالخبر فى المصادر التراثية قصير ، ولكنه يحمل من جوهر النادرة الكثير ، وقد
احتفظ بهذا الجوهر ، وراح يبرزه من جلال تكتيك معاصر ، يعتمد على مثل الموقف ،
وتوظيف الحوار ، واستغلال الطبيعة كخلفية ، وتصوير للحركة النفسية فى ذلك الشد
والجذب بين أشعب الذى يلون من صوته ، والجارية التى تتضاحك فى خبث ، وأخيرا
فى الإيحاء بالمشاعر الداخلية من خلال لغة تلجأ إلى صورة معبرة ، من مثل « كأنها
حلية من عاج » أو « فاستبقى يدها فى يده » أو « ثم أسرع فالتقطت من الأرض
عودا يابسا » .

وذلك هو الوجه المعاصر فى رواية الحكيم ، إنه وجه يخدم الشكل العربى ، ولا
يجرفه بعيدا عن مساره ، ولا يثقله برؤية معاصرة ، تذهب بسذاجته وخصوصيته .

- ٧ -

لازلنا نحوم حول الحمى دون أن نقتحمه ، وندور حول الشكل التراثى للرواية
العربية ، دون أن نحدد خصائصه الفنية .

عرفنا أنما البنية الفنية لكل مقامة على حدة ، وحددناها فى المطاردة والمراوغة
والمراوحة ، ونقتحم الآن البنية الفنية للمقامات كطبخة فنية ، تقوم على مفهوم الشكل

التراثي للرواية العربية ، ونحددها فى :-

- ١ - المتعة الحسية .
- ٢ - وظيفة الشعر .
- ٣ - عدم الإيغال .
- ٤ - الرؤية الحضارية .

١-٧

هناك ميل حاد من مقامات الحريرى ، نحو ارضاء المتعة الحسية ، فقد انتشرت فيها التشبيهات التى تقوم على صور من الخارج تأتى عن طريق الحواس ، (انظر المقامة الثانية) . ووصف الغلمان (المقامة العاشرة) . والحديث عن الثياب (المقامة الخامسة والعشرون) . ووصف الأطعمة والأشربة (المقامة التاسعة والعشرون) . ووصف الجوارى والفتيات (المقامة الخامسة والثلاثون) . وغير ذلك مما يضاف على المقامات جوا من البهجة ، يرضى الأذن والبصر والذوق وسائر الحواس البشرية ، هو فى ذلك لا يسف ويقع فى منطقة إرضاء الغرائز ، ولكنه لا يزال يعمل داخل دائرة الفن ، ومن خلال لوحات وصفية ، لا تغوص فى العمق ، ولا تسرف فى الذهن ، ولكنها تقف عند معالم تتحول فيها اللوحة إلى نموذج للجمال الحسى .

ويمكن من باب المثال أن نشير إلى المقامة الثانية (الحلوانية) ، فهى تدور حول « التشبيهات » التى يبرع فيها البطل ، ويتفوق على الآخرين ، وهى ، سواء كانت للحريرى أو لغيره ، تخلق جوا من البهجة يمتع الحواس ، من مثل :-

كَأَنَّمَا تَبَسَّيْمَ عَنْ لَوْلُؤٍ	مَنْضِدٌ أَوْ بَرْدٌ أَوْ أَقْصَاحٌ
- نفسى الفداء لشغور راق مبسمه	وزانه شنب ناهيك من شنب
- يفتّر عن لؤلؤ رطبٍ وعن بردٍ	وعن أقصاح وعن طلعٍ وعن حبٍ
- فأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسقت	ورداً وغضت على العناب بالبرد
- سألتها حين زارت نضو برقعها القانى وإيداع سمعى أطيب الخبر	
- فزحزحت شققاً غشى سنا قمر	وساقطت لؤلؤاً من خاتم عطر
- وأقبلت يوم جد البين فى حلال	سود تعض بنان النادم الحصر
- فلاح ليل على صبح أفلهما	غصن وضرس البور بالذر

فهذه الأبيات ، ومثلها كثير ، تلتقط مفرداتها من العالم الخارجي ، الذى يدرك بالحواس ، من مثل اللؤلؤ والبرد والأفصاح والنرجس والعناب والثغر والورد والشفق والقمر والليل والصبح والبلور والدر ، وتتداخل هذه المفردات لتتقدم لوحات تعتبر نموذجا للجمال الذى يدرك بالحس ، ويشيع طاقة العربى ، ولا يجعل عنده حاجة إلى « الفن التشكيلى » ، لكى يجسد هذا العالم ، فيكفيه الوصف والتشبيه عن طريق الكلمة ، التى تترك مجالا فيسحا للتخيل ومشاركة القارئ ، إنها لا تحبس الابداع فى قالب مجسد سواء كان حجرا أو طينا ، بل تشير اليه ، وتثير القارئ لكى يكمل معالم الصورة من خياله .

ويلعب اللون دورا كبيرا فى إثارة المتعة الحسية ، وخلق جو البهجة ، إن الأبيات السابقة تكون حزمة من الأبيض والأسود والأصفر والعنابي والنرجس والأحمر القاني والأحمر الوردى ، وغير ذلك من ألوان تتراقص وتتداخل وتعبّر عن سيمفونية من البهجة والمتعة .

إن تجاور الأبيض والأسود ، يعبر عن ميل أصيل عند العربى ، وقد سبق فى فصل « الفن » من الكتاب الثانى ، ان تحدثت عن هذا الميل ، وكشفت عن فلسفته فى الأدب وفى الخط ، وضربت أمثلة من التشبهات التى يؤثرها العربى ، لأنها تعبر عن وجدان يجمع بين الأبيض والأسود ، فالأسود وحده لا يجذبه ، والأبيض وحده لا يجذبه ، ولكن تجاورهما يعكس نفسا عربيّة تجمع بين الشيئين معاً .

ويعبر الحريرى عن هذا الميل فى صورة تجاور بين الأبيض والأسود ، فتاته الجميلة ناصعة البياض تبدو فى ثيابها السوداء ، وكأنها الصبح يختلط مع الليل ، مما يثير وجدان المستمع الذى يؤثر فى ثقافته وفنه ذلك التجاور بين الأبيض والأسود .

إن الناقد يستطيع أن يستخلص قيمة نقدية من فكرة « المتعة الحسية » ، يلتقى من خلالها مع الاتجاهات المعاصرة لنقاد الحداثة ، فالكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج تولف كتابا تحت عنوان anti interpretation « ضد التفسيرية » تدعو فيه إلى مقاومة تفسير العمل الأدبى ، والبحث عن قيمة خارجه ، وهى تدين المصطلحات القديمة التى تفترض شيئا خارجيا يمثل نموذجا يقاس العمل الأدبى بمدى قدرته على الاقتراب منه ، إن هذه المصطلحات إنما جاءت لسيطرة نظرية « المحاكاة » منذ العصر الإغريقى ، والتى تهتم فى عمومها بمحاكاة النموذج الذى تقدمه الطبيعة أمام الفنان ، وهى تدعو

إلى مصطلحات جديدة تقوم على فكرة « يقظة الحواس » ، وتكون قيمة العمل ليست في المحاكاة ، ولكن بأن تجعل العين تبصر أكثر ، والأذن تسمع أكثر ، وتدفع سائر الحواس إلى اليقظة والمتعة دون الوقوع تحت أسر المضمون ، وهي تطرح في هذا الصدد مصطلح « الشفافية » ، الذى يعنى أن العمل الأدبى شفاف ، ظاهرة كباطنه ، لا يتضمن أبعادا خارجة ، وتأتى أهمية النقد فى وصف تلك الشفافية ، وفى دفع القارئ لكى يستمتع ببريقه ولمعانه ، ويقف عند سطحه الخلاب ، دون أن يصرف همه إلى الغوص فى الأعماق .

حقا ، توجد فى المقامات عناصر جديدة ، كالوعظ والزهد والمبكيات ، ولكنها جميعها تأتى تحت عباءة « المتعة والتسلية » . ان البطل يتعرض لها بهذا المنطق ، وفى المقامة الحادية والأربعين يقف السروجى واعظا ، ويلقى الكثير من المبكيات ، ولكن المؤلف لا يترك القارئ يعيش كثيرا فى هذا الجو ، فما أسرع أن يكشف عن الحقيقة ، فالبطل هنا يخفف من هذا الجو ، ويكشف عن نفسه ، وإنه لم يذكر هذه المبكيات إلا من أجل التأثير على الناس ، وترقيق قلوبهم ، ثم يدعوا راويه إلى المتعة وانتهاج اللذة ، وينشد فى ذلك شعرا ، يقول فيه :-

اصرف بصرف الراح عنك الأسى وروح القلب ولا تكتسب .
وقل لمن لأمك فيما به تدفع عنك الهم : قدك اتب

فالمسائل الجادة تختفى تحت نعمة المتعة والتسلية من ناحية ، ثم انها تأتى من باب الإحماض ، الذى تحدث عنه المؤلف فى المقدمة ، وهو يعنى بذلك التنويع ، والتنقل إلى حالة أخرى ، تجدد نشاط القارئ ، وتدفع عنه الملالة .

إن عنصر « اللعب » هو العنصر الذى يسيطر على المقامات وهو عنصر يعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية ، فهو فى صدر خطبته يصف صنيعه بالهذر ، وهو فى خاتمة مقاماته يصفه بأنه من سقط المتاع ، ويستغفر الله من « أباطيل اللغو ، وأضاليل اللهو » ، ثم ينشد بيتا من الشعر ، يرجو فيه أن يخرج من عمله سالما ، لا له ولا عليه ، ويقول :-

على أننى راضى بأن أحمل الهوى وأخلص منه لا على ولا ليا

وفى ضوء عنصر اللعب والتسلية تصحح النظرة نحو ما ورد فى المقامات من مسائل

«قليلة ذهنية» كمدح الدينار وذمه (المقامة / ٣) ، أو إيراد كلمة «مبجدة» وأخرى غير معجمة (المقامة / ٦) ، أو فك الألغاز (المقامة / ١٤) ، أو الرسالة التي تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه (المقامة / ١٧) ، أو الموازنة بين الإنشاء والحساب (المقامة / ٢٢) ، أو مسائل في النحو تتضمن بعض الألغاز (المقامة / ٢٤) ، أو الخطبة التي تأتي خالية من الأعجام (المقامة / ٢٨) ، أو غير ذلك من مسائل لا تأتي ، رغم مظهرها العقلي ، إلا من باب المتعة والتسلية ، وتنسب لعبة الشطرنج ، أو الكلمات المتقاطعة التي ترد كل يوم في أعمدة الصحافة ، وفي صفحة التسلية وبرامج الإذاعة والتلفزيون ودور السينما والمسارح .

فهناك اتفاق مسبق يعقده المؤلف مع القارئ على أن كل ما يرد في المقامات هو مجرد لعبة ، تتصف بالهذر وباللهو على حد وصفه ، وتثير المتعة والتسلية ، فلا يحمل شيئاً منها محمل الجد ، ولا يكثر نفسه خاصة وأن باب التوبة مفتوح ، وتأتي المقامة الأخيرة لتعلن توبة البطل ، بل إنه يتحول إلى نوع من المحدثين ، وهو مقام صوفى شفاف ، يلقي فيه إلى الشخص بأمور غيبية ، إنه لم يعاقب على هذا بالطرد من رحمة الله ، ولم ينته نهاية مأساوية تثير الخوف والإشفاق ، شأن المسرحيات الإغريقية والكلاسيكية ، فهو كان يقوم بلعبة ليس غير ، وهو كان يبغى إسعاد الناس ، بإثارة المتعة والتسلية ، وقد كافأه الله ، وتقبل توبته ، وانتهى من دوره ، وودع لعبته ، وقال لراوية في نهاية المقامات « هذا فراق بيني وبينك » . وهى الجملة نفسها التى قالها الخضر وهو يودع صاحبه ، بعد أن كشف له عن الكثير من أسرار الحكمة الإلهية ، التى لا تقف عند حد الظاهر ، ولا تنظر النظرة المحددة ، إن الحكمة الإلهية قد تجعل المخطئ فى النهاية يصبح من المحدثين المقربين ، فالهم هو حسن النية ، أو على حد تعبير المؤلف فى الأسطر الأخيرة من خطبة كتابه -

« ثم إذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد الأمور الدنيئات فأى حرج على من أنشأ ملحا للتنبيه لا للتمويه » .

-٨-

وتكشف الأبيات الساندة فى المقامة الثانية عن وظيفة الشعر فى المقامات ، وفى التراث القصصى بوجه عام . انه لا يأتي مجرد بطاقة وزخرفة ، أو مجرد اختصار للحكمة واعصار للعظة ، ولا يحد من انطلاق الحركة ويوقف شعور القارئ . إن الأمر يكون

كذلك، لو اقتبسنا مصطلحاتنا النقدية من الفن القصصى بمعناه التقليدى الأوروبى ،
والذى يقوم على عنصر المحاكاة وإيهام القارئ بمعايشة العالم المتخيل ، ويقف ضد كل
تضمينات ، سواء كانت شعراً أو حكمة أو معلومة لغوية وبراهما تكسر من مشول
هذا العالم .

ولكننا نستخلص مصطلحاتنا من واقع الجنس الأدبى ، الذى نحن بصدده ، وهو
ذلك الشكل التراثى للقصة العربية ، وهو شكل يؤثر الشعر لا لأنه يعبر عن حب العربى
للشعر فحسب ، بل لأنه يودى وظيفه فنية ، إن الأبيات السابقة لا تأتى عرضاً كمجرد
تضمين أو مهارة أدبية ، بل هى تعكس جوهر هذه المقامة ، التى تتضمن تشبهات رائعة
يستحسنها الذوق العربى .

إن الشعر فى مقامات الحريرى يودى هذه الوظيفة الفنية ، ويصبح أساماً ، لتجسيد
أشياء لا يستطيع الأسلوب أن يجسدها ، وخاصة إذا كانت هذه الأشياء تقرب إلى الحالة
النفسية إيان توترها ، إن البطل الذى يبدو ساخراً فكها حلو الروح ، يخفى داخله عذاباً
نفسياً ، لا تستطيع الجملة النثرية أن تعكسه ، إنه فى المقامة الثالثة يأنس إلى راويه ،
وبينهما علاقة خاصة ، فيفضض عن نفسه ، ويكشف عن دخيلته فى أبيات شعرية ،
يقول فيها :-

ولكن لأقصرَ بابَ الفرجِ	تعارجتُ لا رغبةً فى العرجِ
وأسلُكَ مسلكَ من قد مرَّجِ	وألقى حبلَى على غارِبِي
فليسَ على أعرجٍ من حرجِ	فإن لامنَى القومَ قلتَ اعذروا

إن مثل هذه الأبيات تجسد الحالة الشعورية ، بطريقة لا تستطيعها الجملة النثرية ،
وعن طريق مثل هذه كان البطل يؤثر على مستمعية الذين يتعاطفون معه على الرغم من
مجونياته ، ويؤثر أيضاً على راويه ، فيتغير حاله ، ويلتمس له الغدر .

وهذه الوسيلة التى تستخدم الإمكانيات الشعرية داخل الفن القصصى ، قد ظهرت
بصورة أخرى فى العصر الحديث حين اقترنت الأجناس الأدبية من بعضها ، وأخذ تكسر
الحدود الصارمة التى يفرضها النقاد ، ويستعير جنس أدبى ، نثرى مثلاً ، من جنس
آخر ، شعري مثلاً ، ما يخدمه وينمى مواقفه الأدبية ، وقد تتبعث هذه الظاهرة فى
كتابى « الأدب وتجربة العبث » ، الذى صدر سنة ١٩٧٣ فقلت :-

« إن القصة الحديثة قد اقتربت كثيراً من جوهر الشعر ، فلماذا أدرك الفنان بفطرته أن الكلمات الشعرية ، هي أكثر الأدوات اللغوية اقتراباً من المنابع الالهامية ، إن اللحظة الشعرية صلوات والتحام بالطبيعة ، وعود إلى الفطرة والبراءة الأولى ، واندھاش أمام المراثيات ^(١) » .

ومن هنا كثر استخدام هذه الوسيلة الشعرية ، داخل قصة « تيار الشعور » ، لأن القاص قد أدرك بفطرته أن اللحظة الشعرية هي التي تستطيع أن تكثف اللحظة الفنية وتوحى بها .

ولكن هناك فرقاً في نقطة البدء ، بين قصة تستخدم الإمكانات الشعرية ، وبين قصيدة شعرية محضة ، إن القصة في الحالة الأولى تستغل اللحظة الشعرية ، كإمكانية تندمج داخل إمكانات آخر من الفن القصصى ، وقد غاب هذا الفرق عند كتاب القصة المصرية المعاصرة ، فضاعت معالم فنهم ، فليس ما يكتبون هو قصة أو شعر ، ولكنه خليط متنافر من القصة والشعر معاً ، وقد نهبت إلى هذا الاختلاط في الكتاب السابق ، وضربت أمثلة من واقع تيار الشعور عند القاص الأوروبي ، وهو ذلك التيار الذى استقى منه القاص المصرى نماذجه ، وقلت : -

« وإذا بنا نجد ، والأمثلة كثيرة أيضاً أنفسنا أمام قصص ، نحاول أن تقترب من الشعر ، فإذا بها كالغراب الذى أراد أن يقلد الطاووس ، إنها نسيت نقطة البدء عند كل ، فليست هي قصيدة لأنها حرمت من أهم خصائص القصيدة ، وهو البناء الموسيقى خلال تراكيب الألفاظ ، وليست هي قصة ، لأنها حرمت من تصميم القصة ، الذى لا يقف عند وسيلة واحدة ... إننى أقرأ رواية « العجوز والبحر » ، فيخيل لى إننى إزاء قصيدة تتغنى بوحدة الوجود ، وينضال الإنسان ضد الطبيعة ، وضد نفسه قبل كل شيء ، داخل إطار شعرى أسيان ، لكنها ليست قصيدة لأنه يبقى للعمل الروائى نقطة بدئه وتفسيره الخاص ، وإننى أقرأ فصل « كوتتين » فى رواية فوكنر ، فيخيل لى أننى إزاء قصيدة صوفية ، ممتلئة بالإشارات الإلهية ، وبألسنة النيران ، وباللهب المقدس ، ولكن يبقى بعد ذلك أن هذا الفصل مندغم فى بناء تام ، وإن الجو الشعرى فى هذا الفصل وسيلة فنية ، هي بنت الموقف ، وتبديل مع تبديل الموقف ^(٢) » .

(١) الأدب وتجربة الميث .

(٢) المرجع السابق ص ٢٥ .

والأمر كذلك بالنسبة للقصة العربية القديمة ، فالشعر فيها يرد في -وضعه المناسب ليؤدي وظيفة فنية ، ويتحول عندئذ إلى أبنة في البناء الفني ، ولكنه أيضا قد يفقد فنيته ، ويتحول في بعض القصص إلى عتبة كئود توقف الحركة النفسية ، وتصيبها بالبرود ، وقد شرحت كل ذلك بالتفصيل في كتاب « قصص العشاق النثرية » وضربت مثلا على الشعر الذى يفقد وظيفته ، من واقع قصة عفراء التى رددتها الكتب القديمة ، ومن هذا الموقف الفاتر حين نعى اليها خبر وفاة عروة ، فقد انطلقت تنشد شعرا باردا ، لا يصل إلى حد الموقف ، ولا يجسد الشعور ، ويكتفى بأوصاف خارجية ، وألفاظ منظومة ، فنقول :-

فإن كان حقا ماتقولون فاعلموا	بأن قد نعيم بدر كل ظلام
فلالقي الفتيان بعدك لنذة	ولا رجعوا من غيبة بسلام
ولا وضعت أنثى تماما بمثله	ولا فرحت من بعده بغلام
ولا ، لا بلغت حيث وجهتم له	ونعصمت لذات كل طعام

فالأبيات هنا باردة لا تناسب الموقف ، وقلت عنها في الكتاب المذكور « لا تناسب هذه الأبيات ، التى تكتفى بالوصف الخارجى وبالنقمة على الناس ، مع الموقف الذى وضعت فيه القصة البطلة ، إذ تحكى أن عفراء اتسلت إلى القبر فانكبت عليه ، فمارعهم إلا صوتها ، فلما سمعوه بادروا إليها ، فإذا هى ممدودة على القبر ، قد خرجت نفسها ، فدفنوها إلى جنبه ^(١) » .

إن الشعر ، سواء كان قصيدة موزونة أو جملة شعرية ، هو مجرد وسيلة فنية ، تقاس قيمته بالسياق ، أما الأحكام العامة التى ترفض الشعر لمجرد أنه شعر لا يتناسب مع القصة ، فهى من إملاء النقاد الذين لا يميزون الموهبة ، ويتحولون أسرى مصطلحات وقراءات ، لا ينصرفون عنها بل لا يستطيعون أن يتجاوزوها حتى لو أرادوا .

- ٩ -

وتلقى مقتضيات اللعبة بظلالها على المقامات ، وتنعكس على ما أسميناه بعدم الإيغال ، فالمقامات تهدف إلى اللعب الذى يشير المتعة والتسلية ، وكل شئ يتم بروح رياضية ، فلا انتقام ولا إيغال ، إن الراوى يلعب مع البطل ، وإن المؤلف يلعب مع

(١) قصص العشاق النثرية ص ٢٢٣ .

القارئ ، ويخرجان فى نهاية اللعبة متصافحين ، وقد تند من أحدهما هفوة ، فهما يستغفران الله فى النهاية ، وكل منهما يطلب الصفح من رفيقه .

ومن هنا نجد كل شئ فى المقامات يتم على السطح ، وبخفة ودون إيغال ، فلا سخرية تصل إلى حد التجريح ، ولا فكاهة تصل إلى حد الإيلاام ، ولا صراع يصل إلى حد التعقيد ، ولا خيال يوغل فى الغرائب ، ولا فكر يصل إلى حد التجريد ، حتى النهاية تأتى ، فى غالب الأحيان ، سعيدة ، تبارك ، الأوضاع ، ويتصالح فيها الطرفان .

فى خطبة الكتاب يدعو الحريرى الله ، أن يجنبه الغواية فى الرواية والسفاهة فى الفكاهة . (حتى نأمن حصائد الألسنة ، ونكفى غوائل الزخرفة ، فلا ترد مورد مائمة ، ولا نقف موقف مندمة ، ولا نرهب تبعة ولا معتبة ، ولا يلجأ إلى معذرة عن بادرة) .

وقد حقق الحريرى منهجه ، فجاءت فكاهته بعيدة عن الفحش والسفاهة ، إنها خفيفة لينة ، تثير الضحك ، وتجعل الشاذ يعود إلى الحظيرة ، دون عناد ولا كراهية ، إنها لا تجرح لأنها تهدف إلى المتعة ، تدل على خفة روح البطل ، دون أن يكون ذلك على حساب الضحية ، حتى لو كانت الفكاهة جنسية ، فإنها تكتفى بالإشارة دون فحشاء ، وتجعل الآخرين يضحكون دون خدش للحياء (انظر المقامة / ٢٠) ، ولا تهدف الفكاهة إلى مجرد الإيذاء ، والتشفى من الآخر ، إنها تهدف إلى إثارة البهجة ، وغالباً ما تنتهى بتصالح الطرفين ، فلا ساخر ولا مسخور ، ولكنها لحظة المتعة ، لا يكدرها فحش ولا ألم .

والصراع أيضاً لا يحتد ، إن التوتر بين البطل والراوى ، هو من نوع التوتر بين المحبين ، لا يستغنى أحدهما عن الآخر ، ان الراوى يلوم البطل على مكائده (المقامة / ٢) ، ولكنه معجب به يصفه بأنه أعجوبة الزمان (المقامة / ١٨) ويجد فى أثره (المقامة / ١٣) متعلقاً بأهدابه (المقامة / ١) يفرح بلقيته (المقامة / ٣٣) ، ويتمنى طول السفر معه (المقامة / ٣٢) ، انه باختصار قدره الذى ينجم له على غير انتظار ، ويتشوق لملاقاته على الرغم من روغانه ، وغالباً ما تنتهى كل مقامة بلحظة صلح ومكاشفة بين البطل والراوى ، وتستمر عملية التوتر ثم المصالحة ، حتى تأتى المقامات إلى نهايتها ، وقد تاب البطل ووصل إلى المقام الصوفى ، أما الراوى فإن دموعه تتصاعد حزناً على فراق صاحبه ، أو كما يسميه العبد الصالح .

حتى الصراع النفسى لا يحتدم ، فكثيرا ما يستتر البطل وراء أشعاره ، يشكو فيه سوء حاله ، ويندب حظه ، فهو الرجل الكريم ، الذى ينتمى إلى آل ساسان ، تقتر عليه الدنيا ، وتلجئه إلى الخديعة والتلون ، حتى يستطيع أن يعيش ، ولكن البطل لا يمتد خارج لحظته الشعرية ، ولا يمد بأصبع الإنهام إلى أحد ، ولا يشير إلى السبب ، إنه ليس متمردا يسخر من الأوضاع ، ولكنه يرضى بنصيبه ، ويتصالح مع قدره ، وينال ما يريد بعد أن يضحك الآخرين ، حتى الأعداء الذين يؤثرون أنفسهم بكل شئ ، يضحكهم ويأخذ منهم ما يريد ، دون إيذاء ولا تجريح .

وتأتى النهاية منطقية مع المنهج ، إنها ، عادة ، نهاية سعيدة تمشح كل الأوجاع ، وتغطفى على كل نوتر ، قد يضيق الراوى بالبطل ، وقد تتأزم العلاقة بينهما ، ولكن كل ذلك إلى حين ، فالنهاية السعيدة تزيل كل كدر ، وتذكر الجميع بلحظة المتعة ، فلا ينسون أنهم فى لعبة سوف تنتهى بالنبات والبنات . حقا إن المقامات تنتهى وقد دمعت عين الراوية ، ولكن ذلك لم يكن بسبب مأساة أوكدر ، بل إنه يبكى حزنا لفراق صاحبه ، وأسفا على فقدان تلك اللحظات التى كان يستمتع بها معه ، ويعيش مغامراته ، وتنقله من مقامة إلى مقامة ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر .

إن كل ذلك منتزع من واقع المقامات كجنس أدبى ، له محاكمته الخاصة ، وهى محاكمة ستكون فى آخر الأمر لصالحه ، لأنها منتبهة لحركته الخاصة ، وليست محاكمة بسبب ذنب لم يقترفه ، أو فعل من الآخرين .

أقول ذلك ، لأن كثيرا من النقاد يرون فى مثل هذه الملامح شيئا من بدور لم تكتمل ، ومن نضج لم يأخذ طريقه ، ومن موقف ساذج ، لا ينتبه لواقع اجتماعى ، ولا لتحليل نفسى .

وقد وقعت فى شئ شبيه بذلك فى بداية حياتى ، وأنا اكتب رسالة الماجستير عن « قصص العشاق الثرية » فأدنت هذه الملامح فى القصص العربى ، وأتهمتها بالسذاجة ، فقلت عن الصراع :-

« ولكن القاص لم يستغل مواقف الصراع فى هذه القصص استغلالا كافيا ، ولم يتخذها نقطة انطلاق تسمى القصة ، وتزيد من حيويتها ، بل اكتفى بتسجيل هذا الصراع بإشارات مقتضبة ، وتلميحات خفيفة ، فقد يمر بموقف ثرى ، ونحس أن الأمر

يحتاج إلى إفاضة وشرح ، ولكن القاص يمر به مروراً سريعاً ، مسجلاً له في جملة أو جملتين ، وقد شاهد دمة تترقق في عين عاشق ، وتبس أنها تنفسي وراءها تياراً عنيفاً ، ولكن القاص يسجل الدمة ثم يمر ، لا يتبطن ما تحتها ، ولا يعنيه ما وراءها ^(١) .

وقلت عن الفكاهة بأنها « ساذجة لا تعبر عن غرض في ذهن القاص ، أو تكشف عن نفسية لشخصية من الشخصيات ، وإنما هي عبارة عن حركة بهلوانية ، أو منظر يخالف المألوف ، أو مطب يقع فيه شخص ، وهذا النوع من الفكاهة قد يرضى العامة ، ولكنه من الناحية الفنية أرباً الوسائل ، وأقلها نضجاً وثراء » ^(٢) .

وقلت عن النهاية « ولم يكن ذلك المعنى الفني للنهائية ، مفهومها لدى القاص القديم بوجه عام ، فقد كان يترك قصته تسير بدون رقابة ، حتى تخط رحالها ، وتختار النهاية التي ترضى السامعين ، أو يرضيها لها السامعون » ^(٣) .

قلت كل ذلك في حينه ، وأنا أنطلق من مفاهيم القصة الأوروبية الحديثة ، ولم أجد حينها تنبيهها من مشرف ، أو نقداً من قارئ ، أو تعليقا من طالب ، فقد كان الجميع سكرى تلك اللحظة ، التي تقيس كل شيء بالمثال الذي يقدمه الرجل المتحضر المتلفع في غلالته وراء البحار .

- ١٠ -

إن عدم الإيغال ، ومخاطبة الفطرة ، ومعاملة الأشياء بتسامح ، إن كل ذلك لم يكن من فراغ ، بل كان وراءه رؤية فكرية ، ولا أقول « فلسفية » لأن الفلسفة إيغال وتجريد وتشقيق وتعقيد ، لا يتناسب مع هذا الجو الذي يتم كل شيء فيه على السطح ودون إيغال .

والرؤية هنا متسقة مع رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وقد سبق لي في الكتاب الأول من « الوسطية العربية » ، وفي فصل « الحكمة العربية أو الأصالة » بنوع خاص ، أن شرحت مفهوم الحكمة ، وبينت أنها شيء يختلف عن الفلسفة ، وإنها نتاج حضارة تعطي للمطلق حيزاً واسعاً في مصير الإنسان ، إن الكون لا يحكمه عقل فقط ،

(١) قصص العناق للنشبة ص ٢٧٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٨ .

(٣) المرجع السابق ص ٣١٧ .

ولا قوانين المنطق وحدها ، ولكنه مسير بعناية الله ، وهى عناية لم تخلق شيئا عبثا ، ولها حكمتهما التى هى أوسع من حكمة الإنسان المحدودة ، وهذه الحكمة نوع غير الظاهر ، والمستقبل بيد الله ، والمخطئ ، أو من يظنونه كذلك ، قد تكون نهايته نهاية صالحة ، والأمر بالعكس .

إن الإسلام يعترف بالضعف البشرى ، ويتصالح معه ، والطريق مفتوح لمن يريد أن يرجع ، هو لا يريد أن يجعل الخوف من الذنب شئ يعرقل المسيرة ، ويسمى إلى الحياة ، إن الإنسان هو خليفة الله فى الأرض ، وهو مطالب بأن يعمرها ، وبأن ينصر الخير على الشر قدر ما يستطيع ، وقد رفع الله عنه الاصر والأغلال وسائر المعوقات ، وجعله يسعى فى الأرض بلا عقد ولا إحساس بالذنب ، وقد تند منه هفوات ، فباب التوبة مفتوح ، ومن أسماء الله الحسنى الغفور الرحيم ، ومن هنا فإن مقام التوبة هو المقام الأعلى عند أهل السنة والوسط ، لأنه مقام يشعر بالضعف البشرى ، وبحاجة المخلوق الدائمة إلى المطلق ، يعبد ويستعين ويطلب منه الهداية ، كما تدل على ذلك فاتحة الكتاب ، ان المقام هو ليس سنام الفناء فى الله كما يقول أصحاب وحدة الوجود من أهل التصوف ، فهذا المقام لا يعترف بالضعف البشرى ، ويضفى على الإنسان صفات الألوهية ، ويسقط عنه التكليف ، وينتهى فى النهاية إلى اعتزال الإنسان وصغائره ، لكى يتلفع فى وحدته وأفكاره السماوية ، أما مقام التوبة فهو ينطلق من الإنسان ومن الإحساس بالضعف البشرى ، وهو يدل على عنصر خير ، يعبر عن الطبيعة الوسطى للإنسان ، فهو ليس شريرا كالأبالسه يصير على الذنب ولا يتراجع عنه ، وهو ليس أيضا خيرا صافيا يعيش فى مقام الألوهية ، أو على أقل تقدير ، فى مقام الملائكة ، خير محض لا يعنى دور الشر الذى قد يسفك الدماء ، ويهلك الحرث والنسل ، كما تشير إلى ذلك سورة البقرة ، إنه فى مقام بشرى ، يجمع بين الخير والشر ، ولكنه يعمل جاهدا على نصرة الخير ، إن توبته تدل على أنه يغلب الصراع لصالح الخير ، ويسعى فى الأرض لكى يظهر نفسه ، ويظهر الآخرين .

وينتهى الأمر بالسروجى فى المقامة الأخيرة بالتوبة ، حقا شرق الرجل وغرب كما ذكر فى أشعاره ، ولكنه كان يحمل نفسا صافية ، لا تحقد على البخلاء ، ولا تتمرد على قضاء الله ، إنه فقط يتماجن من أجل أن يعيش ، وهو فى تماجنه لا يسف ولا يجرح ، إنها مغامرات يبنى بها المتعة ، وتشير جوا من البهجة وخفة الروح ، ومن هنا

كانت توبته عادية ، ينشد الأشعار ، ويلقى المواعظ ، وهي كلها شئيل - حرارة العاطفة ، والرجاء من الله أن يعفو عن هفواته .

وقد تحول في نهاية الأمر إلى نوع من المحدثين ، الذين يصفهم الشارح بأنهم « المكاشفون من الزهاد الذين يحدثون بالغيوب ^(١) » .

ويورد الراوى من العبارات ما توحى بأن السروجى قد أصبح مثل العبد الصالح ، وهو العبد الذى وردت قصته فى سورة الكهف ، وقد أوتى العلم اللدنى ، الذى يتجاوز الظاهر والرؤية المحددة .

- ١١ -

وهنا نجد الحكيم مرة أخرى ، يتنبه بحساسية الفنان إلى هذه الملامح الفنية للمقامات ، وهى المصدر الأساس لروايته كما قلت .

فرواية الحكيم تميل إلى المتعة الحسية ، وحديث الأكل والشرب ، ووصف الجوارى ومجالس الغناء ، والأشعار التى تتوارد خلال ذلك ، كلها تهدف إلى جانب المتعة .

ويأتى الأسلوب وكأنه طبق شهى ، إنه أسلوب ملهى بالمحسنات البديعية ، وبالزخارف التى ترضى الأذن ، وكأنها « الصناعات » فى مجالس هارون الرشيد .

إن الناظر إلى بعض عناوين فصوله ، يدرك جانب المتعة وإرضاء الحس ، فبعضها يتوارد على النحو الآتى :-

أشعب وجاريته رشاً - أشعب والكندى والبخيل - أشعب وبنان - أشعب فى الحمام - حيلة شيطانية - فى العرس - ضيف ثقيل - محال ظريف ، وغير ذلك من عناوين تتوارد ، وتوحى بهذا الجو الظريف .

وكل شئ فى الرواية يتم على السطح ودون إيغال ، فلا تضمينات فلسفية أو اجتماعية ، ولا تأويلات عصرية ، كل شئ يتم بخفة منذ البداية وحتى النهاية .

الرواية تبدأ على النحو الآتى :-

(١) شرح مقامات الحريري للشريشى ٣٧٥ / ٥ .

« انتصف النهار وصاح مؤذن الظهر ، لا من مسجد ذلك المحي من أحياء
« المدينة » ، ولكن من بطن أشعب » .

والرواية تنتهى على النحو الآتى : -

« وأسرع إلى يد أمير المؤمنين ، فاخطفها اختطاف الجائع للرغيف ، ورفعها إلى
فمه ، وأشبعها لثما وتقبيلاً » .

إن كلا من البداية والنهاية ، تحتويان على مسحة خفيفة من الفكاهة ، وقد تبدو
هذه الفكاهة بمنطق النظرة العصرية ، فكاهة لفظية ، تقوم على المفارقات اللغوية ،
ولكنها مناسبة لمنطق النادرة العربية ، ولأسلوب المقامات ، الذى يعتمد إلى حد كبير
على التلاعب اللفظي ، وتتأثر بعض المفردات والصور فى الأسطر الأخيرة ، فتوحى
بمضمون الرواية ، وتساعد على رسم شخصية أشعب .

إن كل ما أضافه الحكم إلى الشكل الترائى ، يتمثل فى عنصر الحوار ووصف
الطبيعة ، وتمثيل الموقف ، وغير ذلك من عناصر أفادها من إنجازات المسرح الحديث .

إن هذه العناصر الحديثة تكاد تكون معدومة فى المقامات فلا وصف للطبيعة إلا فى
حالات نادرة ، وبطريقة غير مقصودة ، والحوار قليل من نوع ما نتعامل به فى حياتنا
اليومية ، دون أن يكون موظفا توظيفا فنياً ، وتمثيل الموقف شئ لا تهتم به المقامات .

ولكن الحكيم يجعل هذه العناصر المستحدثة تندمج فى طبيعة الشكل الترائى ،
فهى تتم بخفة ، ودون إيغال أو إسراف ، وتأتى فى حينها وبقلة دون أن تطفئ على الجو
العام للنادرة العربية .

فقط عنصر الرؤية الحضارية ، يختفى فى رواية الحكيم ، التى تتحول إلى مجونيات
حول الأكل والشرب ، وإلى متع وتسليه حول الغناء والشعر ، وتختفى فيها كل خلفية
حضارية ، وكأنها ليست فى أرض لها ثقافتها التى تعطى للمتجاوز قدراً كبيراً ، فى
تشكيل مصائر البشر .

إن المقارنة بين صورة أشعب وصورة السروجى ، توضح الفرق بين المقامات وبين
رواية الحكيم .

فأشعب شخصية نهمة أكولة ، يقف عند المتعة الحسية ، ولا يحمل ثقافة تراثية
من واقع عصره .

أما السروجي ، فهو شخصية معقدة ، قد يبدو في الظاهر سادسًا لا يعرف شيئا ، ولكنه عند الأزمات ، يتصرف بذكاء يثير الإعجاب ، هو يجيد الفقه ورواية الشعر ومعرفة الألغاز ، ويجيد الخطب والقصص والمواعظ ، يتلون مع المواقف ، يبدو عليه أحيانا اللامبالاة ، ويحس بقدر كبير من الغربة ، وينشد الأشعار حول الحنين ، يشكو فيها الدهر وسوء الحال ، وهو من أجل هذه الأبعاد المتعددة ، ينال احترام الجميع ، يحبونه ، ويتعلقون به ، ولا يملون من سخريته .

ولكن كل ذلك يتم بخفة ، ودون أن يقع في دائرة التفلسف ، فاللامبالاة عند السروجي لا تصل إلى حد ما نراه عند كتاب العبث ، والغربة لا تصل إلى المفهوم الفلسفي عند كتاب الوجودية ، فكل شيء يتم دون إيغال ، ولا يطغى على المسحة العامة في المقامات .

إن عنصر الرؤية الحضارية يختفى في رواية الحكيم ، لأنه اكتفى بالتقليد الخارجي ، وتحولت لعبته إلى مكعبات مرصوفة وفارغة .

نحن لا نطالبه بشيء ذهني حاد كما نراه في مسرحياته ، ولا نطالبه برؤية عصرية كما يتمنى البعض ، ولكن نطالبه برؤية حضارية ، تلعب كخلفية للأحداث ، وتوحي بالمسار العام لحضارته . وهذا مانراه مثلا عند ألفريد فرج في روايته « أيام وليالي السندباد » ، مما ستعرض له بالتفصيل في فصل « الشكل الشعبي » .

- ١٢ -

يصنف بعض الباحثين التراث القصصي عند العرب إلى خانات عديدة ، مثل : القصص الفلسفي ، والقصص الديني ، وأدب الرحلات والمقامات ، وقصص البخلاء ، والظرفاء ، والعشاق ، والنوكي ، والطفليين .

قد تكون هذه التصنيفات مفيدة للجانب التعليمي ، ولكنها غير واقعية ، فإن هذه القصص تتداخل ، ولا يمكن فصل بعضها من بعض إلا من باب التبسيط المخل ، فالمقامات مثلا يمكن أن تندرج في أدب الرحلات ، فالسروجي رجل رحالة من الطراز الأول ينجم فجأة من حيث لا يشعر الراوي ، قد يظهر في البحر أو في جزيرة أو في أماكن متباعدة ، إن أسماء الأمكنة التي تردد في عناوين المقامات كالمقامة الحلوانية ، أو البصرية ، أو السكندرية ، لا تشير إلى بيئة جغرافية ، ولكنها تشير إلى صفة الرحالة عند

السروجي ، الذى لا يستقر فى مكان ، حتى نراه فى خراسان ، إنه يشرق ويغرب كما يشير إلى ذلك فى شعره ، وفى المقامة الأخيرة التى يلخص فيها تطور حياته ، إنه كالنحلة المحمومة التى تثير « العجبية والغريبة » التى تتميز بها أدب الرحلات .

والمقامات أيضا ممتلئة بالنماذج البشرية ، التى نراها فى القصص الآخر ، ففيها البخيل ، والطفيلي ، والمنافق ، والظالم ، والطماع ، والأحمق ، والعاشق ، والزاهد ، إنها تحوى الجد والهزل كما قال الحريرى فى مقدمته .

وربما كان أفضل من هذا التصنيف التعليمي ، أن ترصد ملمحا فنيا ، أو شكلا أدبيا ، أو شخصية مميزة ، ثم نتابع الملامح الفنية لكل ذلك ، مهما تسترت تحت عناوين ، ومهما اتخذت من أسماء .

إن صورة هذا البطل المراوغ ، الذى يحاول أن يحسن من وضعه بكثير من الحيل والأفانين ، التى ترقق قلوب الآخرين ، وتعقد بينهم صله من نوع ما ، تغلب حتى على التناقض الطبقي ، إن هذه الصورة هى التى نراها فى قصص تراثية كثيرة ، مهما حملت من عناوين وأسماء .

إن صفة المراوغ تمثل نموذجا بشريا ، يحمل ملامح فنية ، وتشير إلى أبعاد كثيرة ، فهو مراوغ يجيد التمثيل والتخفى ، وهو مراوغ يتنقل من مكان إلى مكان ، وهو مراوغ كالثعلب يتملص من مواقف كثيرة ، وهو مراوغ ظريف يحفظ الشعر والنادرة واللغز ، وهو مراوغ يكيّد للوالى وللقاضى ، وهو مراوغ يخرج على المألوف ، وغير ذلك من أبعاد تشكل هذه الشخصية ، وتجعل من السروجى بطلا مميزا ، يتعلق به الآخرون ، ويعرفونه مهما تنكر فى ثياب ، أو تستر تحت ألغاز وخطب ، أو سافر إلى أنحاء بعيدة .

وقد اهتمت السير الشعبية إلى كلمة أكثر دلالة ، يمكن أن نحل محل صفة « المراوغ » وتؤدى معانيها بل وتزيد ، وهى كلمة « الزيق » ، وهو وصف أطلق على « على الزيق » بطل السيرة الشعبية المعروفة بهذا العنوان ، وقد سمي بهذا الوصف لأنه كالزيق ينفلت من اليد ولا يمكن الإمساك به ، إنه شخصية مراوغة ، يلجأ إلى الكثير من الحيل والأفانين ، لكى ينتقم من الظالمين ، ولكن بطريقة خفيفة لا تجرح ولا تهدم .

نحن إذن نرى أنفسنا ندلف من حيث لا نشعر ، من باب المفاجآت إلى باب السير الشعبية ، ولا غرابة في ذلك فكلاهما يعودان إلى نبع واحد .

اعتاد الباحثون أيضا أن يقسموا الأدب العربي ، إلى أدب فصيح وأدب شعبي ، وأن يقيموا الحواجز بينهما ، فالأدب الشعبي في نظر البعض أدب مبتذل ، يلجأ إلى اللهجة العامية وإلى تعبيرات سوقية . والأدب الفصيح في نظر البعض الآخر ، أدب « رسمي » لا يعكس وجدان الجماهير ، ولا يعبر عن طموحاتهم وأحلامهم .

وحقيقة الأمر أن الحواجز بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي ، ليست من القوة بحيث نحيلهما إلى خصمين متنافسين ، إن جوانب الالتقاء بينهما أكثر من جوانب الافتراق ، فالرؤية واحدة ، وصورة الشخصية واحدة ، والبنية الفنية واحدة .

بل إن الكثير من الأخبار الأدبية ، والقصص التي تنشرت في المصادر المكتوبة باللغة الفصيحة ، قد تسلت إلى السير الشعبية ، وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية ، وقد سبق أن تتبعنا في كتابي « قصص العشاق النثرية » الكثير من هذه القصص التي تسلت إلى السير الشعبية ، وذلك لرصد تطورها الفني ، ولتضرب المثال بقصة الفتى الذي ادعى السرقة أمام خالد بن عبد الله القسري ، لكي ينقذ حبيبته من الفضيحة ، فإن هذه القصة قد وردت في مصادر شهيرة ، من مثل : ذم الهوى ، وأخبار النساء ، ثم انتقلت إلى « ألف ليلة وليلة » ، وأصبحت جزءا من بنيتها الفنية ، وخضعت لسياقها الأدبي ^(١) .

إن المقارنة بين صورة السروجي وصورة الزينق ، تدل كثيرا على جوانب الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي ، فكلاهما عزيز قوم ذل ، وكلاهما يحس بالغبن ، إزاء واقع اجتماعي ، ينعم فيه الجاهل الأحمق ، ويشقى صاحب الموهبة ، وكلاهما مراوغ ، يحتال من أجل نفسه بالكثير من المغامرات ، ولكنه في مغامراته لا يتشفى ولا يسعى للانتقام ، إنها مغامرات من نوع خفيف ، تهدف إلى تعديل « الشاذ » والعودة به إلى الحظيرة ، إن المقامة العاشرة تسخر من الوالي ، الذي لا يتحكم في هواه ، ويسلبه السروجي ماله ، ويترك له رقعة من الشعر ، تنصحه بأن يعدل من سلوكه الشاذ ، وصورة السروجي هنا أقرب إلى صورة « الزينق » وهو يسخر من « صلاح الكلبي » رئيس الدرك ، ولكنها سخرية خفيفة ، فمرة يضع له الزجاج في الطريق ، وثانية يجرده عاريا ،

(١) انظر : قصص العشاق النثرية ص ٣٢٢ .

وغير ذلك من مغامرات ، يترك الزبيق بعدها رقعة ، تفيد الكلبى بأن هذا جزء من سرق العجل من صاحبه ، وتهدف إلى تعديل سلوكه ، وتخليصه من بذور الشر ، ودفعه إلى حظيرة الخير .

وإذا كانت صفة « المراوغ » فى المقامات جعلتنا ، من حيث نشعر أو لا نشعر ، فى مواجهة السير الشعبية ، فإن الملامح الفنية للمقامات كصورة للشكل الروائى فى التراث العربى ، تدلف بنا من جديد إلى عالم السير الشعبية ، وهذا يؤكد ماسبق أن أكدنا عليه بأن عوامل الالتقاء بين الأدبين الفصيح والشعبى ، أكثر من عوامل الافتراق .

إن المقارنة بين مقامات الحريرى ككل ، وبين مغامرات السندباد تجعلنا أمام الشكل الروائى بمفهومه التراثى ، وهو شكل نلتقى به فى المقامات وفى السير الشعبية ، كما التقينا به فى الكتاب الثانى فى الشعر وفى منهج التأليف الأدبى ، مما يدل على أصالته وعلى أنه منتزع من « مسوغات » جغرافية وتاريخية ، تسمح له بالبقاء والاستمرار .

كتب الحريرى مقامه تحت عنوان « العمانية » ، وهى مقامة تدور وقد ركب القوم البحر ، وهاجت بهم الأمواج ونزلوا على جزيرة ، وذهبوا إلى قوم لا يعرفونهم ، وشاهدوا عندهم عجائب وغرائب ، استطاع السروجى بحيله أن يتغلب عليها ، فقربه السلطان وأصبح أثيرا عندهم ، وغير ذلك مما يذكر بمغامرات السندباد فوق البحار ، وعلى أرض الجزر الغريبة ، والسندباد يخرج من كل مغامرة غانما ، محمولا بالتجربة العميقة والأموال الوفيرة .

والتشابه لا يقف عند هذا الحد الخارجى ، بل يتجاوز ذلك إلى الشكل التراثى ، سواء فى دلالاته المضمونية ، أو رؤاه الفنية .

حكاية السندباد وردت فى الجزء الثالث من « ألف ليلة وليلة » ، وقد بدأت بمقدمة عن الحكايات ككل ، وانتهت بمقدمة عامة عن الحكايات ككل أيضا ، وبين المقدمة والخاتمة ، ترد سبع حكايات ، ويسمى كل حكاية باسم « السفرة » ، أى السفرة الأولى ، والسفر الثانية ، والثالثة ، وحتى السفرة الأخيرة .

تبدأ شهر زاد تروى حكاية السندباد أمام شهربار ، ولكنها لا تبدأ روايتها بالحديث عن السندباد بطل المغامرات ، ولكنها تبدأ فتقدم رجلا فقيرا يعمل حمالا ، ويسمى بالسندباد أيضا ، وتصنفه الليالى بأنه السندباد الحمال ، أو السندباد البرى ، فى مقابل السندباد البحرى ، الذى يقوم بدور البطل الرئيسى فى الحكاية .

جلس السندباد الحمال بجانب قصر جميل ، وشاهد النعيم الذى يقيم فيه صاحب القصر ، من غلمان وبناتين ، وفاكهة وأطعمة ، وغناء وشراب فحدثته نفسه بالمقارنة بين حاله وحال صاحب القصر ، وأنشد فى ذلك شعرا قال فيه .

وأصبحت فى تعب زائد	وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة	وما حمل الدهر يوما كحملى
ينعم فى عيشة دائما	ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة	أنا مثل هذا ، وهذا كمثلى
ولكن شتان ما بيننا	وشتان بين خمر وخل
ولست أقول عليك افتراء	فأنت حكيم حكمت بعدل

تنتهى هذه الأبيات والحمال يعلن أنه لا اعتراض على حكم الله ، وهو لم يقدم على هذه الأبيات إلا بعد تردد شديد ، وبعد مقدمه طويلة تزيد على سبعة أسطر ، بينما الأبيات الشعرية لا تتجاوز سبعة أبيات ، والحمال فى هذه المقدمة الطويلة يستغفر الله من هذه الوسوسة ، فيقول :-

« سبحانك يارب ياخالق يارازق ، ترزق من تشاء بغير حساب ، اللهم إني استغفرك من جميع الذنوب ، وأتوب إليك من العيوب ، يارب لا أعترض عليك فى حكمك وقدرتك ، فأنت لا تسأل عما تفعل ، وأنت على كل شئ قدير ، سبحانك تغنى من تشاء ، وتفقر من تشاء ، وتعز من تشاء ، وتذل من تشاء لا إله إلا أنت ، ما أعظم شأنك ، وما أقوى سلطانك ، وما أحسن تدبيرك ، قد أنعمت على من تشاء من عبادك ... » .

وتمضى هذه المقدمة الطويلة لتخفف من نبرة التمرد فى شعر الحمال ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، فالسندباد يسمع بهذه الأبيات ، ويستدعى الحمال ، فيسأله عنها ، ويعتذر الحمال عن هذه الأبيات ويقول « بالله عليك لا تؤاخذنى ، فإن التعب والمشقة وقلة ما فى اليد ، تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه » .

ويبيدئ السندباد من روعه ، ويقربه إليه ، ويريد أن يلقنه درساً حتى لا يخدع بالظاهر ، ويحكم على الأشياء دون أن يدرك حكمة الله ، إن السندباد هنا يتحول إلى معلم ، ويأخذ في قص مغامراته على الحمال ، ويقول له : -

« يا حمال ، اعلم أن لى قصة عجيبة ، وسوف أخبرك بجميع ما صار وما جرى لى من قبل أن أصير فى هذه السعادة ، وأجلس فى هذا المكان الذى ترانى فيه ، فإنى ما وصلت إلى هذه السعادة وإلى هذا المكان ، إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة ، وكم قاسيت من الزمن الأول من التعب والنصب ، وقد سافرت سبع سفرات ، وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر ، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب . »

وهنا تفسح شهر زاد المكان وتدفع بالسندباد إلى المقدمة ، لكى يروى بضمير المتكلم مغامراته ، إن الأمر لم يعد يحتاج إلى هذه الطقوس ، التى تخاور فيها شهر زاد الملك السعيد ، وتجلس بينهما دنيا زاد لكى تقوم بدور « التسخين » وإذكاء الموقف ، إنها تختفى ولا يبدو دورها إلا فى الجملة المحفوظة التى تعلن فقط عن بداية ليلة جديدة ، وهى جملة « بلغنى أيها الملك السعيد » ، وبعدها ينطلق السندباد فى حكاياته ، إن الجو جو إثارة ، والقارئ يلهث مبهوراً مع كل حكاية ، وشهر زاد بذكااتها القصصى لا تتدخل ، ولا تفرض حواراً مع شهر يار ، أو مع دنيا زاد ، إنها تختفى لتترك السندباد يثير التشويق ويرفع من درجة حرارة القارئ مع كل مغامرة جديدة .

وتتوالى المغامرات ، وعقب كل مغامرة ، يرحب السندباد بصديقه الحمال ، ويعشيه ، ويأمر له بمائة مثقال ذهباً ، فيأخذها الحمال ويدعو له ، ثم ينصرف وهو ينتظر متلهفاً للحكاية التالية .

وتنعقد الصداقة بينهما ، ويصبح كل منهما ملازماً للآخر ، السندباد يعطى ويمنح ، والحمال يأخذ ويدعو ، دون أن يحقد أحدهما على الآخر ، أو ينتقم أحدهما من الآخر ، إلى أن تأتى آخر الحكايات ، فيدور بين الصديقين الحوار الآتى : -

« فانظر يا سندباد يا برى ما جرى لى ، وما وقع لى ، وما كان من أمرى فقال السندباد البرى للسندباد البحرى: بالله عليك لا تؤاخذنى بما كان منى فى حقك . »

تحمل حكاية السندباد ظلالة من قصة موسى مع صاحبه الخضر ، فإن موسى

كان يحكم بحسب الظاهر ، فأراد صاحبه أن يلقيه درسا ، ينبيهه إلى الحكمة الإلهية ، التي تتجاوز الأسباب الظاهرية ، ويتلقى موسى الدرس مرة وثانية وثالثة ، إلى أن يعيه تماما ويقول لصاحبه : -

« لا تؤاخذني بما نسيت ، ولا ترهقني من أمري عسرا ^(١) » ، ومن هنا ليس غريبا أن تتكرر جملة « بالله عليك ، لا تؤاخذني بما كان مني » ، في مقدمة حكاية السندباد وفي خاتمتها .

وليس هذا هو الشيء الوحيد الذي تحمله حكاية السندباد من الرؤية الإسلامية ، فهي إلى جانب ذلك ، أو بسبب ذلك ، تنتهي نهاية دينية ، تهون من شأن الدنيا ، وتحذر من الاعتراض على قضاء الله وقدره ، وتذكر بالموت الذي تصفه في جمل كثيرة ، تنتهي بها الحكاية ، فتقول « ولم يزالوا في عشرة ومودة مع بسط زايد وفرح وانسراح ، إلى أن أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب القصور . ، ومعمر القبور ، وهو كأس الممات ، فسبحان الله الحي الذي لا يموت » .

إن الجمل التي تتحدث عن السعادة في هذه النهاية ، أقل بكثير من الجمل التي تتحدث عن الموت ، وكل هذا في إيماء قويه للتهوين من شأن الدنيا .

وليس المراد هو مجرد التهوين من شأن الدنيا ، أو التذكير بالموت فحسب ، أو غير ذلك من تعبيرات يبدو على ظاهرها الجانب الوعظي ، ولكن المراد بالدرجة الأولى هو لفت النظر إلى حل المشكلات بطريقة هينة يسيرة ، لا تصل إلى العنف وحد إراقة الدماء ، فما دامت الدنيا هينة وكل إنسان مصيره إلى الموت ، وسبحان الله الحي الذي لا يموت ، مادام كل ذلك واردا ويمثل الحقيقة ، فإن كل شيء قابل للحل ، ولا توجد المشكلة التي تستعصى على الحل ، يكفي أن الموت وحده هو حلال العقد .

نحن إذن في لب مشكلة الفروق بين الغنى والفقر ، وهي مشكلة في ظل الرؤية الإسلامية طبيعية ومن سنة الحياة ، ومن هنا لا تضخمها ولا تطلق عليها عبارات عنيفة من مثل التناقض الطبقي أو الصراع الطبقي ، إنها تسميها فقط اختلاف الدرجة بين الناس ، وهي تجعل هذا الاختلاف من سنة الحياة ومن لوازم الكون ، فكل إنسان مسخر لخدمة الآخر ، وكل إنسان له موهبته ، وكل إنسان محتاج إلى الآخر ، فليس هناك داع

(١) سورة الكهف الآية / ٧٣ .

للتضخيم من هذه المشكلة ، واعتبار أن الإنسان فقط يقاس بما عنده من مال ، إن هذا حكم بالظاهر فكم صاحب قصور لا يعيش سعيدا ، وكم من مال وراءه جهد كبير ومشقة زائدة ، إن التضخيم من هذه المشكلة ، وترديد تعبيرات من مثل الصراع الطبقي ، إنما هو يعكس رؤية تضخم من أمر الدنيا ، وتجعلها هي هم الإنسان ، فلاحياة بعدها ، ولاسعادة إلا فيها ، وغير ذلك من الفلسفات المادية ، التي تقف عند حدود الظاهر ، وتحتاج إلى « العبد الصالح » الذى يلقتها درسا لا تنساه .

وقد عكست حكاية السندباد هذا الحل الإسلامى ، فالحمال يتلقى درسا ، ينصرف بعدها عن تلك الوسوسة ، ويعتذر مرارا لصاحبه ومعلمه ، وتنعقد بينهما صداقة تذوب خلالها مشكلة الغنى والفقر ، وتنعقد بينهما صداقة ، ويعيشان معاً صديقين ، ليس كغنى وفقر ، بل كإنسان يتعامل مع إنسان ، ويختفى الحقد ولا إسالة دماء ، ولا ديكتاتورية طبقة .

تلك هي المضامين الدلالية لحكاية السندباد ، وهي مضامين تلتقى مع مضامين الشكل التراثى للرواية العربية ، والتي سبق أن أشرنا إليها ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، فإن حكاية السندباد تلتقى مع الشكل التراثى فى الملامح الفنية أيضا .

إن صفة « العنقودية » تحرك هذه الحكاية ، وأعنى بهذه الصفة ما يسميه البعض بتداخل الحكايات ، أو ما سميته بالوحدة التركيبية فى الكتاب الثانى من الوسطية العربية ، وفى فصل الأدب بنوع خاص .

ويمكن أن تبين صفة « العنقودية » فى حكايات السندباد خلال ثلاث دوائر ، هى :-

دائرة كبرى ، تتمثل فى ذلك الإطار الذى تدور خلاله « ألف ليلة وليلة » وهى قصة شهر زاد مع الملك السعيد ، وهى تروى له الحكايات ، وتدخله عالم الخيال ، وتخلصه من الشر ومن روح الانتقام ، وبجانبها أختها « دنيا زاد » تشجع وتدفع أختها إلى الحديث ، وشهر يار مبهور من الأختين ، وينتهى به الأمر إلى حب الراوية ، وتغيير نظرتة نحو المرأة والناس بوجه عام ، إن هذه الدائرة تدور زمنياً خلال ألف ليلة وليلة ، وتمثل الزمن الخارجى ، الذى يلعب دور الرابط العام ، الذى يربط بين جميع الحكايات ، ويسلكها فى عمل روائى كبير ، يضم جميع الحكايات ، إن هذه الدائرة

هى أشبه بالعقد الذى يمسك حزمة من العصى ، أو الأبرار ، أو غير ذلك من تشبيهات ، سبق أن رددتها أثناء الحديث عن الوحدة التركيبية .

دائرة كبيرة تتمثل فى حكايات السندباد البحرى مع السندباد البرى ، والتي نكتشفها خلال مقدمة الحكايات وخاتمتها ، وخلالها الحوار بين السندبادين عقب كل سفرة من السفرات السبع ، إن هذه الدائرة تحيل السفرات السبع إلى شئ واحد ، هو صورة للشكل الترائى للرواية العربية ، وحتى تتميز حكاية السندباد كرواية مستقلة ، داخل دائرة كبرى هى حكايات الليالى بوجه عام - أقول حتى تتميز هذه الحكاية كشكل روائى مستقل ، فإنها تتخذ زمتنا خارجيا يختلف عن الزمن الخارجى الذى تتخذه شهر زاد فى الدائرة الكبرى ، إن شهر زاد تقص حكاياتها بالليل ، وتظل تقص إلى أن يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح ، أما السندباد البحرى فإنه يقص فى الصباح ، وينتظر الحمال طيلة ليلة ، لكي يقدم الصباح ، ويذهب إلى صديقه ، ويعيش معه فى مغامراته ، إلى أن يتعشى ويأخذ الذهب ، ويعود سعيدا فى انتظار صباح آخر ، إن شهر زاد تفسح الطريق ، وتختفى فى هذه الدائرة ، ولا تقوم بدور الرواية ، إنها تكتفى بتقديم السندباد ، الذى يقص فى الرواية ، ويضمير المتكلم ، وبإثارة لا يقطعها تعليق من شهر يار ، أو شرح من شهر زاد ، أو تدخل من دنيا زاد .

أما الدائرة الأخيرة ، فهى الدائرة الصغيرة ، والتي تتمثل فى السفريات السبع ، إن كل سفرة تمثل مغامرة مستقلة ، تتكون كالمقامات ، من مقدمة وخاتمة ثم الموضوع الرئيس .

المقدمة فى كل سفرة غالبا ما تدور حول داء السفر وسندباد فى قمة سعادته ، والخاتمة عقب كل سفرة تأتى سعيدة ، فهو يعود عقب كل مغامرة ، محملا بالمال مترعا بالخبرة ، ولا يحبس ذلك على نفسه فهو يبنى القصور ، ويهب الأموال ، ويقيم الولائم ، ويدعو الأصدقاء والأقارب ، يقدم لهم الطعام ويقص عليهم النوادر .

ثم تسلم الخاتمة إلى المقدمة التى تليها ، فى حركة دائمة ، سبق أن لاحظناها فى المقامات ، وسميناها بالمراوحة ، عودة وسعادة وترف ، ولكنه يضيق بكل هذا ، ويعاوده داء السفر ، أو كما يقول عن نفسه « فحدثتني نفسى الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس ، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس ، والبيع والمكاسب » ثم عودة وسعادة ، ثم سفر ومغامرة ، ثم عودة ثم سفر وهكذا فى حركة تشمل جميع السفرات ، وتضفى على

المغامرات شيئا مشتركا ، وتحيلها إلى رواية كبيرة ، تعتمد على حركة شاملة ، وعلى شخصية رئيسة ، تقوم بالدورين معا ، دور البطل ودور الراوى .

أما الموضوع فهو يختلف من سفر إلى سفر ، ولكنه فى كل السفرات ، تسيطر عليه عناية الله ، فالبطل وهو السندباد ، يقوم بمغامرات عجيبة ، لا تخطر على بال الإنسان ، يقصها وهو يمهّد لها منذ البداية قائلا للحمال « وقد سافرت سفرات ، وكل سفره لها حكاية تخير الفكر ، وكل ذلك بالقضاء والقدر ، وليس من المكتوب مفر ولا مهرب » ، وقد ظل فى سفرته الأخيرة سبعا وعشرين عاما يكابد ويعانى ويواجه من الأهوال والمشقات مالا عين رأت ، ولكنه يعود سالما كما كان يعود عقب كل مغامرة ، إن البطل هنا محروس بعناية الله ، وهنا نجد الأقدار تتدخل وقت الأزمة ، فتبدل من حاله ، لقد غرقت سفينته فى إحدى المرات ، وألقى به فى عرض البحر ، ولكن العناية الإلهية لم تتخل عنه فى ذلك الحين ، فيقول « فيسر الله لى قطعة خشب من ألواح المركب فركبتها » (١٠٠/٣) ، وهكذا ينجو ليعود موفورا بالمال ، يوزعه على الفقراء والمساكين ، ويقيم الولائم ، ويمنح الأموال .

ومن هنا تكثر المفاجآت والصدف وتدخل الأقدار ، إن استخدام « إذ » الفجائية تتوارد بكثرة فى هذه المغامرات ، وإن التهويل فى الوصف يبلغ حده ، فهو يرى طائرا يحجب عين الشمس ، وبيضة كالقبة السماوية (٨٩/٣) ، وهو يرى حبة مثل النخلة (٩٠/٣) ، وسمكة مثل البقرة (٩٩/٣) ، إن وصفه للحملاق يتوارد على النحو التالى :-

« وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة ، فى صبغة إنسان ، وهو أسود اللون ، طويل القامة ، كأنه نخلة عظيمة ، وله عينان كأنهما شعلتان من نار ، وله أنياب مثل أنياب الخنازير ، وله فم عظيم الخلقة مثل البحر ، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره ، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه ، وأظافر يديه مثل مخالب السبع » (٩٤٣) .

إن مثل هذا الوصف الذى يقوم على المبالغة والتهويل ، يتوارد بكثرة ، فيزيد من هذا الجو الذى يتعد عن العقول كثيرا ، وقد يضيق بعض النقاد ، من أصحاب الظاهر ومن أصحاب المقاييس الحديثة ، يمثل هذا الجو ويجدونه خروجا على مشكلة الواقع ، وإطاحة بالمنطق الإنسانى ، ولكن حكاية السندباد لا تقف عند حد الظاهر ، إنها منذ

البداية نتحدث عن القضاء والقدر ، وعمما هو مكتوب على الجبين ، إنها تشير بذلك إلى الجزء الخفى ، الذى يتجاوز الواقع ، والذى يسميه البعض بالمفاجآت والغرائب ، ونحن نسميه هنا « بروح الخضر » أو العبد الصالح ، الذى يرمز إلى الرؤية الإسلامية التى لا تقف عند المنطق الظاهر ، وتراه قصورا لا يدرك ما وراء الحجاب ، ولا يتجاوز ما هو تحت الأقدام ومن هنا نرى السندباد فى مغامراته ، يكتشف تلك الحكمة الكبرى ، التى تدرك ما لا يدرك ، فكم من موقف يراه خيرا ثم ينقلب شرا ، وكم من موقف يراه شرا ثم ينقلب خيرا « وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم ، والله يعلم وأنتم لا تعلمون » .

إن هذه الآية الكريمة سبق أن تحدثت عنها فى الكتاب الأول . كإشارة إلى مفهوم الحكمة فى الحضارة العربية الإسلامية ، وهو مفهوم يختلف كثيرا عن مفهوم الفلسفة فى الحضارة الإغريقية الأوروبية ، إن هذا المفهوم يسيطر على حكاية السندباد ، ويمكن أن تضرب مثلا على ذلك من السفرة الرابعة ، فقد نجا السندباد من مغامراته ، ونزل عند قوم فأكرموه وزوجوه ، وظن أن السعادة قد واثته ، وأن الخير قد أحاط به ، ولكن تحدث المفاجأة عندما تموت زوجته ، ويدفنونه معها كما هى عادتهم ، ويظل فى مغارته مع الأموات ، ويظن أنه هالك لامحالة ، ولكنه يشاهد نورا يأتى من بعيد ، فيتحققه ويمشى نحوه ، ويكتشف ثوبا قد حفرتة الوحوش فى المغارة ، لكنى تنهش الموتى ، فيخرج من سجنه ويصافح النور وينجو .

وكل دائرة من تلك الدوائر الثلاث ، تنتهى نهاية سعيدة ، ففى الدائرة الكبرى يعفو شهریار عن شهرزاد ، ويتزوج منها ، وتقام الولائم والأفراح ، وفى الدائرة الكبيرة يكف السندباد عن السفر ، ويبنى القصور ، ويقيم الولائم ، ويعيش فى سعادة مع أهله وأصدقائه . وكل سفرة من السفرات فى الدائرة الصغيرة ، تنتهى تلك النهاية السعيدة ، التى يعود فيها السندباد سالما موفورا حاملا المال والكنوز .

ولكن الوقوف عند تلك النهايات السعيدة ، يمثل نصف الحقيقة ، أما نصفها الآخر والأهم ، فهو يتمثل فى تلك النبرة الحزينة التى تخالط النهاية السعيدة ، أن لحظات السعادة هى لحظات قصيرة ، تنتمى إلى الحياة الفانية ، ولكن هناك ما هو أهم ، هناك حياة أخرى حقيقية ، تمثل البقاء والخلود ، ومن هنا يأتى التذكير بالموت ، مصاحباً فى وقت واحد تلك النهايات السعيدة ، إن نهاية ألف ليلة وليلة تتحدث عن الموت ، وإن نهاية حكاية السندباد تتحدث كذلك عن الموت .

إن الحديث عن الموت يذكر بالحقيقة كاملة ، فألف ليلة وليلة ليست مجرد خيال ومتنع حسية ، وكذلك النوارد العربية ليست فكاهة وغناء وجواري غلماناً وطعاماً وشراباً .

وتلك الحقيقة تنبه لها بعض الأدباء المعاصرين ، فعل ذلك نجيب محفوظ حين أضاف إلى روايته « ليالى ألف ليلة » فصلاً عن البكاكين ، وفعل ذلك ألفريد فرج فى روايته « أيام وليالى السندباد » ، فاكسبت روايتهما بعدا عميقا تقريهما من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فى نظرتها المتكاملة ، التى تجمع بين الدنيا والدين ، والسعادة والموت .

وقد غابت هذه الحقيقة عن توفيق الحكيم ، فتحولت روايته ، كما ذكرنا ، إلى مكعبات مرصوصة ، وإلى نوارد عن المتعة والتسلية .

وشئ مثل هذا : يمكن أن نقوله عن باكتير فى روايته « سلامة القس » ، وعن السحار فى روايته « أميرة قرطبة » فقد افتقدنا النصف الآخر من الحقيقة ، وتحولنا إلى شئ يشبه الأفلام العربية ، التى تقوم على الحب والقبل والغناء ، وكل ما يمت إلى متعة المشاهد وتسلية .

لازنا نلف وندور لكى نصل إلى نتيجة ، تتلخص فى أن حكاية السندباد ، تمثل صورة من الشكل التراثى للرواية العربية ، وهى فى هذا الاتجاه تقترب كثير من المقامات كصورة أخرى للشكل التراثى ، سواء كان ذلك فى الرؤية الدلالية ، أو فى الرؤية الفنية .

فالروايتان (المقامات وحكاية السندباد) تدوران حول نموذج واحد ، هو صورة ذلك البطل الذى يعشق الرحلات ، ويتنقل من مكان إلى مكان ، ومن مغامرة إلى مغامرة ، والسندباد يحمل ظلالا من السروجى ، فهو يتحول فى النهاية إلى « خضر » يحاول أن يرشد فتاه « الحمال » ، وأن ينبهه إلى أسرار الحكمة الإلهية ، تماما كما رأينا فى نهاية السروجى وقد تحول إلى نوع من المحدثين ، يخاطب فتاه الراوية ، بعبارات تذكر بالخضر مع موسى .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد فى صورة الشخصية بل إن موقف حكاية السندباد إزاء المشكلات ، يتشابه مع موقف المقامات ، فى معالجة الأمور بروح خفيفة لا تجرح ولا تثير الأحقاد ، ولا تخلق صراعا بين الغنى والفقير .

ومثل هذا يمكن أن نقوله عن الرؤية الفنية ، فكلاهما بخضمان لفكرة العقودية ،
والتي هي نتيجة الوحدة التركيبية ، فالمقامات تتكون من عادة فقرات ، كل فقرة تمثل
مقامة مستقلة ، وكل مقامة تخضع لبنية فنية ، تتكون من مقدمة وخاتمة وموضوع ،
ولكن جميع الفقرات تخضع لشيء عام مشترك يتمثل في وحدة الحركة ووحدة
البطل والراوى .

والأمر كذلك في حكاية السندباد ، إنها تتكون من عدة فقرات ، وكل فقرة تمثل
سفرة من السفرات ، وكل سفرة تتكون كذلك من مقدمة وخاتمة وموضوع ، ولكن
الجميع يخضعون لشيء عام يحيلها إلى رواية ، تحرص على وحدة الحركة ووحدة
البطل والراوى .

ولسنا نريد أن نبحث عن السابق أو اللاحق ، ولا عن المؤثر والمتأثر ، لأن مثل هذا
البحث لا يفيد ، فكلاهما يخضع لنوع واحد ، وهو ذلك الشكل التراثي ، الذى تكون
نتيجة لدواع جغرافية وتاريخية وثقافية ، وتحول بسبب ذلك إلى قالب له مبرراته من
الواقع ، ويستطيع أن يرهن على صلاحيته ، خلال تطبيقات كثيرة ومتنوعة ، فى الشعر
وفى منهج التأليف وفى القالب القصصى .

- ١٣ -

إن الشكل الأصل ، الذى يكتسب مبررات وجوده من البيئة لا يعنى الانغلاق ،
فهناك فرق كبير بين المحلية والأصالة . المحلية فى صورتها الضيقة ، تعنى الانغلاق
والتعصب ، أما الأصالة فهى على العكس من ذلك تماما ، تؤدى إلى الانفتاح على
التراث الإنسانى فى شتى منافذه .

ولن يتاح الانفتاح لظاهرة ما ، إلا إذا كانت لديها فى أول الأمر خصوصية ، وهذه
الخصوصية لا تأتى هبة أو وراثة ، بل لا بد لها من الفعل الإنسانى ، وهو فعل مركب
نتيجة تعقيدات حضارية كثيرة . ان المحلية الضيقة ليست فكراً ، ولكنها انفعالا أشبه
بانفعال الصغار ، الذين لم تمتحنهم الحياة بعد ، ولم تعلمهم ضبط الأعصاب ، وتوجيه
الأهواء ، أما الأصالة فهى فكر ، قد يجد اعتراضا من الآخر ، ولكنه ينال احترامه ،
ويتأثر به ، ويصبح جزءا من تكوينه ، وحيثئذ ينتشر هذا الفكر ، ويحقق العالمية .

وكل هذا يعنى أن الأصالة تتكون من عنصرين ، عنصر محلى وآخر إنسانى ، وهذا

الاستنتاج وحده لا يكفي ، بل لا بد من التفاعل بين الشئيين (المحلى والإنسانى) فى منتج يتجاوزهما ، ليشكل شيئاً جديداً مميزاً ، هو الأصالة .

وهذا هو التقييم الحقيقى للحضارة ، فالحضارة لا تستحق هذا الاسم ، إلا إذا كانت صادرة عن خصوصية محلية ، وهى أيضاً لن تصل إلى درجة الحضارة ، إلا إذا كانت هذه الخصوصية تملك من الفكر ما يؤهلها إلى الانتقال إلى حضارة أخرى .

ودون هذين العنصرين لن تكون حضارة أبداً ، فقد تجدد فى بعض المجتمعات جامعات ومدارس ووزارات للثقافة والإعلام والتعليم ، ولكن كل هذا يمثل واجهة خارجية ، أما المحتوى فهو يفتقد عنصر الخصوصية ، ويردد ما تحكيه جامعات أخرى ، وقد تجدد فى هذه المجتمعات نفسها شوارع مرصوفة ، وعمارات شاهقة ، ونافورات ، وحداثى ، ولكن كل هذا يمثل مظهراً خارجياً ، يفتقد الفكر البشرى الذى يوجهه .

إن الأصالة إذن بعنصريها السابقين ، هى الدليل على وجود الحضارة ، فبدونها لن تكون حضارة ، ومعها تنتشر الحضارة وتنتشر قواها الفكرية التى تتضمن رؤيتها نحو الإنسان ، والكون .

والحضارة العربية الإسلامية ، عبرت عن نفسها خلال قواها الأصلية ، التى نبعت منها ، وعكست ظروفها التاريخية والجغرافية ، ثم انتشرت إلى من حولها ، وفرضت رؤيتها .

وهذا ليس مجرد كلام تجرئدى ، ففى مجال التراث القصصى يتحدث علماء الأدب المقارن عن الأشكال الأدبية ، التى تحمل بصمة عربية ، تفرض نفسها على الأدب الآخر ، إن أمثلة كثيرة من الأدب العربى ، رحلت عن واقعها بكل ما تحمله من خصائصها الأصلية وأثرت فى الآداب العالمية ، ألف لية وليلة ، قصص الفروسية والحب ، المقامات ، رسالة الغفران ، رسالة التوابع والزوابع ، قصة حى بن يقطان ، قصص الحيوان ، وغير ذلك من أمثلة أصبحت خلية فى التراث الإنسانى .

وهذه الأمثلة وغيرها لم تصبح جزءاً من التراث الإنسانى ، إلا بفضل ما تملكه من خصوصية .

وهذه الخصوصية التى تؤدى إلى الأصالة لن تضيع إذا كانت تعبيراً عن حضارة مميزة ، فلا تزال القصة العالمية المعاصرة ، تجتر بعض المصطلحات التى يمكن أن تكتشف جذورها فى التراث العربى .

ومن الغريب أن بعض هذه المصطلحات ، التي لا تزال تتردد على ألسنة بعض النقاد ، إنما نتجت في مجال الثورة على الأشكال القديمة ، مما يدل على العنصر الحي في هذه المصطلحات ، والذي يتجدد كلما تجددت دواعي ظروفه .

ويمكن أن نضرب المثال بمصطلحين معاصرين : المصطلح الأول هو story within a story ، ويمكن أن نترجمه إلى « تداخل الحكايات » ، أما المصطلح الثاني فهو Discontinuity ويمكن أن نترجمه إلى « التجاورية » .

إن شيلي في قاموسه يعرف المصطلح الأول ، بأنه يعني حكاية تتقاطع مع حكاية ثانية ، وقد تقاطعهما حكاية ثالثة ، ويحيل إلى ألف ليلة وليلة كشاهد على هذا المصطلح ، ثم يرى أنه انتقل إلى الرواية الأدبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ويسوق الأمثلة الدالة على ذلك ^(١) .

ويظل هذا المصطلح حيا عند نقاد الحداثة المعاصرين ، فيكتب الناقد «جون بارث» مقالة تحت عنوان « الأدب الذي استنفد أغراضه » the literature of exhaustion وهو يعنى ذلك الأدب القديم الذى يجب القضاء عليه ، وهو بذلك يمهد للتيارات الجديدة ، التي تحاول أن تثور على هذا الأدب المجهد ، ويضرب مثالا للأدب الجديد . برواية الكاتب الأرجنتيني « يورجز » تحت عنوان « طولون الأكبر » ، ويحلل الجديد فى هذه الرواية ، فتراه فى المسحة الخيالية ، التي يضيفها على الواقع ، أو مايسميه « إفساد الواقع عن طريق الحلم » ويراها أيضا فى طريقته التي اقتبسها من ألف ليلة وليلة ، والتي تقوم على تداخل الحكايات ، وقد استخدم يورجز فى هذه الرواية ، الليلة ٦٠٢ من ليالى شهر زاد ، لكي يضيف هذه المسحة الخيالية ، ولكي يحول شخصيات روايته إلى مؤلفين يعلقون على الأحداث ^(٢) .

ويكتب الناقد « فيليب ستيل » مقالة تحت عنوان شهر زاد تتمرد على العقدة ^(٣) Scheherazade runs out of plot يؤكد فيها الثورة على الشكل التقليدي فى الرواية ، والذي يقوم على فكرة الحكبة القصصية ، والتي تتجه إلى محاكاة الواقع ، وتصويره بطريقة حية ، ويتخذ من شهر زاد رمزا إلى هذا التمرد ، فهي تستطيع أن تخلق عالما

(١) . Dictionary of literary Terms , P 312 .

(٢) . the Novel Today , P . 70 .

(٣) . Ibid , P . 186 .

- سحريا ، يتجاوز نظرية المحاكاة للواقع ، ويقوم بالدرجة الأولى على فكرة: المتعة والإثارة .
- إن هذه الأمثلة التي تتجسد في أعمال روائية ، وفي مصطلحات أدبية ، وآراء نقدية ، توظف ألف ليلة وليلة في الثورة على الأشكال التقليدية المجهدة ، والتمرد على العقدة ، التي شغلت النقاد كثيرا وهذا يعني أن الشكل الأصيل ، الذي يحمل بصمة الشرق ، يحمل من « الجينات » الفنية ما يتيح له الاستمرار ، داخل التراث الإنساني العام .
- أما المصطلح الثاني discontinuity ، فإن الترجمة الحرفية له تعنى اللا استمرارية ، وهذا هو المعنى الذي أراده الناقد « دافيد لودج » ، حين طرح هذا المصطلح في كتابه « أطر الكتابة الحديثة » ، The Modes of Modern Writings ، فهو يهدف من هذا المصطلح إلى الثورة ضد السببية ، التي قامت عليها الرواية التقليدية ، والتي تتوالى فيها الأحداث برابط منطقي صارم ، يقوم على المقدمة والنتيجة ، أو على السبب والمسبب .
- ويأتى هذا المصطلح ، فيطرح فكرة أن تتكون الرواية من مجموعة فقرات لا رابط بينها ، ينتل فيها ذهن من شئ إلى شئ مختلف ، جذلان ، وهو يقفز ويرتد من موضوع إلى موضوع ، كالكرة الصغيرة في ماكينة اللعب ، تتحرك خلال أضواء وإشارات تأتي من هنا ومن هناك .
- ويوضح « لودج » ذلك من خلال كتابات « لونارد ميشيل » ، فإن قصصه تتكون من مجموعة cluster ، أى من فقرات قصيرة (حكاية - تعليق - قصة قصيرة - نكتة - اقتباس) ، وكل فقرة تستقل عن الأخرى .
- إن واحدة من تلك المجموعة العنقودية عند ميشيل ، تأتى تحت عنوان « سوف أنقذهم لو استطعت » ، وتدور حول موضوع الموت والحياة ، وتتكون من عدة فقرات هي :-
- ١ - ملاحظة مبدئية ، وهى عبارة عن كوميديا تسخر من حياة اليهود فى أمريكا .
 - ٢ - مسائل مشكوك فيها وهى تدور حول قصة يورجز عن كاتب يهودى أعدمه الجستابو ، وقد منحه الإله وقتا كافيا ، بين إطلاق النار وموته ، لكي ينهى عمله الفنى .
 - ٣ - الموضوع فى نقطة صغيرة وهو عبارة عن ذكريات جد الراوى .

٤ - ظروف عسكرية وهى عبارة عن لحظة من حياة ماركس كتبها أحد الملاك بروح معادية .

٥ - حياة عمل وهى قصة عم الراوى ، الذى هو المؤلف .

٦ - صخور لا تظللها الأشجار ، اقتباس من بايرون يدور حول سجين مدان .

٧ - أغنية من ثلاثة سطور من الغناء الشعبى الروسى .

٨ - النهود : تجربة مبكرة للعم فى أوروبا .

٩ - صياح الأطفال عن المسيح وهيلاديك وكافكا والعشاء الأخير .

١٠ - هيراقليدس ، هيجل ، جياكومتى ، نيتشه ، وردسورث ، ستيفين ، وكلها تدور حول مسائل فلسفية .

١١ - الغربة وهى تدور حول صلة ماركس بالمسيحية .

١٢ - خطاب من لورد بيرون يذكر فيه أنه شاهد ثلاث جرائم انتهت بإعدام الإعدام .

١٣ - المخلوق النوعى : مقالة نقدية عن الأدب .

١٤ - قدر قليل من قصة لدستوفسكى عن رجل محكوم عليه بالإعدام ، وقد أرجى تنفيذ الحكم .

١٥ - الليلة التى أصبحت فيها ماركسيا ، قطعة ساخرة بقلم مرتد عن مذهبه .

١٦ - الخاتمة .

حرصت على أن أنقل هذه المجموعة النقدية كاملة ، لأبين أن مصطلح « اللاسبية » يلتقى مع مناهج التأليف الأدبى عند العرب ، فهى مناهج تقوم على فكرة التنوع ، أو التى يسمونها أحيانا بالاحماض ، ينتقل خلالها القارئ من جد إلى هزل ، ومن موعظة إلى بيت شعر ، ومن سمين إلى غث ، وقد صرح المؤلفون القدامى بهذا المنهج ، وأكدوا عليه فى مقدمات كتبهم ، كما شرحنا ذلك فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، وبينوا الهدف من هذا المنهج ، وحصلوه فى دفع اللالة عن القارئ ، ورد السأم ، وهو ينتقل من زهرة إلى زهرة ، ومن ياقوتة إلى ياقوتة ، إذا سمح لنا ابن

عبد ربه بالتقاط هذه الحبة من حبات عقدة الفريد ، وهذا الهدف عند القدامى يلتقون فيه مع « لودج » وهو يتحدث عن القصة ذات المجموعات العنقودية ، فقد رأى أن هذا الإبداع يعبر عن ميكانيكية الذهن البشرى ، المتمثلة فى دفقات شعورية مختلفة وغير مترابطة .

ومن أجل هذا السبب ، رأيت أن أعدل عن الترجمة الحرفية للمصطلح ، والتي تعنى اللاسببية ، وأن أؤثر ترجمة أخرى هى « التجاورية » لأكون بذلك متوافقا مع مفهوم الوحدة التركيبية ، كما شرحت من قبل ، والذي يقوم على تقديم وحدات مستقلة ، ومتجاورة ، كل وحدة تمثل بناء مستقلا ، ولكن الجميع يتحولون إلى ما يشبه العقد الفريد ، أو عياب اليماني ، إنها وحدة تقوم على التجاور ، وليست على السببية ، وهى نابعة من مفهوم « الوسطية العربية » التى تعنى كما قلت فى الكتاب الأول : « تجاور الأشياء مع تمايزها » .

إن السببية Continuity تمت إلى الوحدة العضوية عند أرسطو ، وتقوم على نظام عقلى صارم ، يشبه المنطق أو يشبه الوسط الأرسطى ، الذى يحتاج إلى قدرات رياضية كما سبق أن شرحت ، أما اللاسببية فهى ثورة على هذا النظام العقلى ، وثورة على سيطرة الوحدة العضوية ، من خلال بديل ينتقل فيه الذهن من شئ إلى شئ ، من غير استبداد العقل بمفهومه الأرسطى .

ولكن « التجاورية » عند لودج ، تخضع لما سميته من قبل بالتشكيل الحضارى ، والذي يعنى أن حضارة ما قد تقبس شيئا من حضارة أخرى ، ولكن الأخيرة إذا كانت قوية تتمتع برؤيتها الخاصة ، فإنها تخضع الشئ المقتبس لرؤيتها الخاصة ، وتحوله إلى خلية فى بنائها الكلى . والأمر كذلك بخصوص « التجاورية » عند لودج ، والتي تقوم على منهج الوحدات المستقلة ، فإن هذا المصطلح قد وقع فى النزعة العبثية ، التى تضرب بوضوح فى جذور الحضارة العربية ، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال مصطلحين آخرين ، يمثلان أيضا عند لودج خصائص ما بعد الحداثة ، وهما مصطلح « العشوائية » randomness ، ومصطلح « التجاوز » excess .

فالعشوائية randomness تعنى أن فكرة الانقطاعية متمثلة فى مجموعة الفقرات المستقلة ، إنما تتم بطريقة عشوائية ، مساوية تماما للذهن البشرى الذى تتم فيه التغييرات بطريقة ميكانيكية بعيدا عن التنسيق والسببية ، وكلما كان العمل الأدبى مكونا من

مجموعة فقرات مستقلة ، ومتجاورة بطريقة عشوائية ، كان أشرب إلى طبيعة الذهن البشرى ، فيحس بالتجدد والنشاط ، ومن هنا يحبد الكاتب « بورديو » فكرة القص واللصق ، فيقص مجموعة من النصوص المختلفة ، ومن بينها نصه الخاص به ، ثم يلصقها بطريقة عشوائية ، ويلجأ جونسون إلى طريقة مشابهة ، فيصدر سنة ١٩٦٩ روايته « المنكوبون » فى صفحات سهلة التغير « loose leaf » ، والقارئ مطالب بأن يغير ويعدل فى وضع الصفحات حتى ينتج نصه الخاص .

أما التجاوز « excess » فهو يعنى الخروج على الحدود ، والانتقال من ميدان إلى آخر دون صلة ، والذي يصل عند كاتب مثل ريتشارد بروتيغان إلى نوع غريب من التشبيهات ، ينفصل عن المجرى القصصى العام ، ويحفر له مجرى خاصا ، ولا يعود أبدا إلى المجرى الأصلي ، مثل « كانت الشمس مثل قطعة نقود معدنية ضخمة من فئة الخمسين سنتي ، قد صب عليها شخص ما جاز الكيروسين ، ثم أشعلها بثقاب ، ووضعها فى يدي وقال : هيا احملها حتى أذهب إلى الخارج وأشتري الصحيفة ، ولكنه لم يعد ، وكانت الفصول تحتضن الشواهد الخشبية مثل طباخ وسان يطقطق بيضا فى وعاء ، مواجه لمحطة سكة حديد . وكان جسدى مثل طيور تجلس على سلك تليفون ، يهتز بنداءات العالم ، وتلمسه السحب فى رفق وكانت عيناه مثل وتر من أوتار « الهارب » وكان الضوء خلف الأشجار ، يبدو كأنه يدلف إلى مخزن للبضائع ، والجدول يبدو وكأنه أكشاك التليفونات ، ممتدة فى صف واحد ، بسقوف عالية ، ترجع إلى العصر الفيكتوري ، أبوابها مقفلة ، وكانت الشوارع بيضاء وجافة ، وكأن حادثة تصادم قد وقعت بين مقبرة وسيارة نقل محملة بزكائب الدقيق » .

وإذا كانت الوحدة التركيبية قد تخلصت من الرابطة العقلية الصارمة ، فإنها لم تقع فى العشوائية أو التجاوز ، لأنها التزمت برابطة من نوع جديد ومناسب ، تهدف إلى مقاومة الملل والرتابة ، وتنشيط القارئ عن طريق الانتقال به من موضوع إلى موضوع . وهى رابطة مرنة تجمع بين الشئ وغيره ، كعياب اليماني ، أو كالعقد الفريد ، أو كالجبل الذى يضم مجموعة من العصي ، مختلفة الأحجام والأنواع والألوان .

هى إذن رابطة ليست عشوائية أو تتجاوز حدودها ، فإن لها نظاماً ولكنه مرن ، ويقوم على فكرة براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، وغير ذلك من مصطلحات شرحناها من قبل فى كتاب « الوسطية العربية » (١٦٤/٢) ، وتقرب

فى عمومها من ميكانيكية الذهن البشرى ، التى تقوم على قفزات غير مترابطة منطقيا ولكن دون أن تقع فى الفوضى ، لأن الأدب فى غايته نظام حتى لما يبدو أنه فوضى .

والأمر كذلك بالنسبة لتوظيف « ألف ليلة وليلة » فى الآداب الأوروبية ، فقد رأينا أن هذه الليالى اخذت رمزا للثورة على الأشكال التقليدية البالية ، وللتعبير عن الخيال الذى يخلص من صرامة الواقع ، ويكون هم الأديب ليس فى محاكاة الواقع ، ولكن فى إضفاء عالم سحرى على هذا الواقع ، يحقق الانبهار كما رأينا فى رواية الكاتب الأرجنتى .

ولكن هذه الوظيفة المتمثلة فى ألف ليلة وليلة ، تخضع أيضا لفكرة « التشكيل الحضارى » وتحول عند الكثيرين إلى نزعة العيشة فتفقد بذلك روحها الشرقى ، القائمة على البهجة وعدم الإيغال فى الرؤى الفلسفية .

والأمثلة على ذلك كثيرة ، يمكن فقط أن نشير إلى الرواية القصيرة ، التى كتبها « روبرت موسيه » تحت عنوان « جريجيا » Grigia^(١) . فالمؤلف ولد سنة ١٨٨٠ ، وتوفى سنة ١٩٤٢ ، وقد كتب قصته هذه سنة ١٩٢٣ ، واستمدّها من تجاربه ، وهو يعمل ضابطا فى الجبهة الإيطالية ، خلال الحرب العالمية الأولى .

كان جو الحرب خانقا ، البشاعة والقبح فى كل مكان ، ومن هنا أتت هذه القصة كمهرب من هذا الواقع الفظيع ، إنها تأتى على لسان راوية ، يهرب بخياله إلى الريف ، ويعيش فى الطبيعة ، ويسرف فى تقديم لوحاتها ، الأشجار ، الوديان ، الأغنام ، المنازل الريفية ، القش ، التبن ، إنه يتحد بالطبيعة ، ويتعنى بها ، ويفنى الإنسان فى الطبيعة ، حبيبته اسمها جريجيا ، والبقرة أيضا تسمى بهذا الاسم ، إنها حياة الخلاص من هذا الواقع الكئيب .

ولكنه لا يمضى حتى النهاية ، ولم يتحول الخيال إلى مجاوزة للواقع ، ولم يستطيع أو لم يرد ، أن يبنى هذا العالم السحرى ، الموازى للواقع ، فالنزعة العيشة تتدخل كروية يضفيها المؤلف على نهاية القصة ، إن الجنس هنا فطرى ، ويمارس بسهولة ، ويسحب حبيبته إلى المغارة ، ولكن الزوج يتبعهما ، فيسد الباب عليهما ، وحينئذ يتغير

كـل شـئ ، وتـقع القـصة فـى النـزعة العـبثية ، فلم يـعد يهـتم ، ولم يـعد الحـب يعـنيه فـى شـئ ، حتـى الرـغبة فـى الحـياة قـد افـتقـدها ، وحين يـلجـم من بـعيد شـقا يأتـى مـنـه الضـوء لم يـقـم مـن مـكانه ، ولم يهـش للحـياة ، إن الزـوجة تـتركه ، وتـخـرج مـن هـذا الشـق ، لأنـها تحـمل رـغبة فـى الحـياة ، أما هو فـيفـقد كـل رـغبة للـخلاص ، إنـها دـعوة للـانتحـار والـانسحـاب ، تأتـى عـلى لسان جـندى ، يحـارب عـلى جـبهة القتـال ، وهـى دـعوة تـلخـص مـأزق الحـضارة الأورـوبـية ، الـتى ابـتعدت عـن الفـطرة والطـبيعة ، ووقـعت فـى وهـدة الحـروب والـسيطرة ، ولم يبق أـمام الإنسان إلـا أن يـقعد فـى مـغارته ، ويرحـب بالمـوت .

إن السـنـدباد فـى سـفـرته الـرابـعة ^(١) ، يـمر بـمثل هـذا المـأزق ، فقـد ألـقى بـه القـوم فـى مـغارة ، ودفـوه مـع زـوجه ، ولـكنـه كان يـحمل داخـله رـغبة عارمة فـى الحـياة ، فـكان يـقتـل المـوتـى ، ويستـولى عـلى الزاد ، حتـى حـانت لـه الفرصة فـى النـجاة ، فأبـصر شـقا صـغـيرا يـنفـذ مـنـه الضـوء ، فتـحـامل عـلى نـفسه ، حتـى خـرج مـن مـغارته ، وظـل يـكـافح ، والعـناية الإلهية تـسانـده ، حتـى عاد إلـى أهله مـوفـورا ومـحمـلا بـكل الخـيرات .

- ١٤ -

كان لـابـد مـن هـذا الـاستـطراد الأـصل إلـى نـقطة تـتلخـص فـى أن الحـضارة القـوية إنـما تـصل إلـى ذلـك عـن طـريق الـخصـوصية وتـستـطيع بـخصـوصيتها أن تـؤثـر فـى الآخـرين ، وأن تـعيد هـضم التـراث الإنسانى عـن طـريق ما أـسميته بالتـشـكل الحـضارى .

ووضعية المـقامات كـحلقة داخـل التـراث الإنسانى تـزيد هـذه النـقطة ايضاحاً ، فقـد رأينا مـن قـبل أن الصـورة العـامة لـبطل الكـندية كانت شائعة عـند الفـرس والروم ، وأظنـها شائعة عـند كـل حـضارة إنـسانية ، فـما دام المـجتمع يحوى الغنى والبـخيل والشـره والطـماع والظالم ، فلا بـد أن يـكون بـين نـماذجـه ، ومـن باب رد الفـعل ، صـورة للـفقير المـضطهد .

وقـد أخذت المـقامات ، وخصـاصة عـند الحـيرى ، هـذا الشـيوع ، ومنحتـه بـصمة خاصـة ، حـولته إلـى حلقة بارزة داخـل التـراث الإنسانى ، أو بـمعنى آخـر : أصـبـح لـه وـجـود و تـمـيز ، بـعد أن كان شائـعاً ، بلا خصـوصية ولا مـلامح .

(١) ألف ليله وليله ٥/٣ : ١ .

كل ما فى الكون من نماذج بشرية ، كانت فى أول الأمر شيئاً شائعاً ، يعتمد على الأحاسيس الإنسانية ، التى هى قاسم مشترك بين البشر جميعاً ، ثم يتهياً لها شخص موهوب ، فيمنحها خصوصية عن طريق الشكل ، وقد يكون هذا الشخص من العبقرية ما يجعله مهياً للتعبير من خلال نموذجه عن تراث أمته ، فتشيع بصمته ، وتصبح ملكاً للجميع ، وتتحول إلى قالب يفرض نفسه خلال تطبيقات عديدة ، وشخصيات كثيرة ، وباختصار إن الشكل ، كما تدل مادته الصرفية ، يعنى التشكل ، أى تحول الشيء الشائع والهلامى ، إلى شكل له وجود وحضور ، وذلك على يد الفنان ، سواء كان أديباً يشكل بالكلمات ، أو تشكيلياً يصنع بالحجارة .

وقد تابعنا من قبل مسيرة البطل المراوغ ، وهو ينتقل من الأدب الفارسى والتركى إلى الأدب العربى ، وكانت المتابعة بلا تفصيل ، لأن هناك مؤلفات ورسائل كثيرة ، تهتم ، من منظور الأدب المقارن ، برحلة هذا البطل ، خلال الآداب الشرقية ، وخاصة الأدب الفارسى والأدب العربى .

إذا كنا من قبل قد أشرنا إلى ذلك ، كدلالة على اللقاء بين الحضارات المختلفة فى العصور القديمة - فإننا الآن نكمل هذه الصورة ، ونتابع رحلة البطل المراوغ مع الآداب الأوروبية .

المنافذ بين الحضارتين العربية والأوروبية كثيرة ، لا يمكن حصرها . وهى تتعدد بتعدد البشر ، الذين ينتقلون من هنا وهناك ، ويحتك بعضهم بالآخر ، وكان لابد لها أن تتعدد ، لأننا إزاء حضارتين متنافستين ، فمنذ القديم تسعى كل منهما لمعرفة الأخرى ، وتحاول كل منهما أن تغلب على الأخرى ، والمرء مولع بتتبع منافسه والتعرف على دوائله ، أكثر مما هو مولع بالتعرف على صديقه ، وما يصدق على المرء ، يمكن من باب القياس أن يصدق على الحضارة ، فما الحضارة فى النهاية وبعيداً عن التجريدات ، إلا مجموعة أفراد .

تتعدد هذه المنافذ ولا يمكن حصرها ، ولكن أقوى المنافذ ، فيما نحن بصدد ، هو ذلك اللقاء المباشر بين الحضارتين على أرض الأندلس ، والذي كان السبب المباشر فى نقل صورة البطل المراوغ إلى الحضارة الأوروبية .

ويتحدث الشريشى ، وهو يعد مصادره وشيوخه ، عن شهرة مقامات الحريرى ، على أرض الأندلس ، فيقول :

« وكان أول من أخذت عنه روايتها ، وتلقيت منه دراستها . لذى ، الشيخ الفقيه المقرئ أبو بكر بن أزهر الحجرى ، حدثني بها عن صهره الفقيه المحدث الراوية أبي القاسم بن عبد ربه المعروف بابن جهور ، عن منشئها أبي محمد الحريرى . وحدثني بها أيضاً بيلدى الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهرى ، عن ابن جهور المذكور ، وعن الشيخ الفقيه أبو الحجاج الأبدى القضاعى ، كلاهما عن أبي محمد الحريرى ، وحدثني بها أيضاً إجازة الشيخ الفقيه المحدث أبو محمد عبد الله بن محمد بن عبد الله الحجرى عن القضاعى . وحدثني بها أيضاً الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير ، عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم بن طاهر بن بركات القرشى ، المعروف بالخشوعى عن الحريرى . وحدثني بها أيضاً الشيخ الفقيه ، الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشنى بسنده ... ويلغتها جماعة أكثر فى العدد ممن ذكرت ، لا يعدمنى واحد منهم إفادة ضببطية أو لفظية ، ولا يفقدنى زيادة هزلية أو وعظية ^(١) . »

وقد تابع الدكتور محمد غنيمى هلال مسألة انتقال المقامات إلى الآداب الأوروبية فى كتابه « الأدب المقارن » ، وتناولها فى أربعة مراحل :

١ - بعض الأدباء من كتاب العرب الأسبانيين ، قد ألفوا مقامات على غرار مقامات الهمذانى والحريرى ، فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى ، مثل ابن القصير الفقيه ، وأبى طاهر محمد بن يوسف السرقسطى .

٢ - بعض الكتاب من العرب الأسبان ، قاموا بشرح مقامات الحريرى ، ومن أشهرهم عقيل بن عطية المتوفى سنة ١٢١١ هـ ، وأبو العباس أحمد الشريشى المتوفى سنة ١٢٢٢ م .

٣ - ترجمت مقامات الحريرى فى بلاد الأندلس إلى اللغة العبرية ، ترجمها سالمون بن زقيل فى القرن الثانى عشر الميلادى ، ثم ترجمها الحريرى سنة ١٢٠٥ هـ .

٤ - أثرت المقامات على القصص الأوروبى ، ويستشهد الدكتور غنيمى على ذلك بثلاث روايات : الأولى فى الأدب الأسبانى ، وقد ظهرت سنة ١٥٥٤ ، تحت عنوان « حياة لاسارودى تورمس وحظوظه ومحنه » وهى لمؤلف

(١) شرح للمقامات ٦ / ١ .

مجهول ، والثانية فى الأدب الفرنسى ، وقد ظهرت سنة ١٦٢٢ م ، تحت عنوان « تاريخ فرانسىون الحقيقى الهازل » لمؤلفها شارل شورل ، أما الثالثة فهى أيضاً فى الأدب الفرنسى ، وقد ظهرت سنة ١٦١٦ م تحت عنوان « موت الحب » لجونيه .

وتهمنا المرحلة الرابعة ، ونحن بصدد متابعة مسيرة البطل المراوغ نحو الآداب الأوروبية ، حقاً إن الدكتور غنيمى يشير إلى أن هذه المسألة ، لم تحقق فى ميدان الأدب المقارن ، بمعنى أنه لم توجد من الأدلة المادية ، ما يبرهن على تأثير هؤلاء الأدباء ببطل المقامات ، ولكن شهرة المقامات فى الديار الأندلسية وترجمتها ثم المحتوى الذى تدور حوله هذه الروايات ، فهى عن بطل متسول ، يتحرك داخل المجتمع ، وينقده ، ويحصل على ما يريد عن طريق حيله وخداعه . ثم اعتماد هذه الروايات على الراوى ، إن كل هذا يؤكد تأثير المقامات كجنس أدبى ، على الأدب الأوروبى ، بل إنها ، فيما يرى الدكتور غنيمى ، قد ساهمت فى نشأة جنس أدبى فى أوروبا ، يسمى بقصص « الشطار » *picaresca* وهى قصص تعتبر رد فعل لقصص الرعاة ، وقد ساهمت فى بلورة الاتجاه الواقعى فى الآداب الأوروبية ، الذى يعتبره النقاد السبب الرئيس فى نشأة القصة بمعناها الفنى الحديث .

إن هذه النتيجة التى تلخص فى دور المقامات فى ازدهار الفن القصصى فى أوروبا ، تستحق هذا الجهد الكبير الذى بذله الدكتور غنيمى ، ولكنه وقف عند المراحل التاريخية الأولى فقط ، ولم يتجاوز على أحسن الفروض أوائل القرن السابع عشر ، حين ظهرت رواية « موت الحب » لجونيه .

وله العذر فى ذلك ، فإن متابعة مسيرة البطل المراوغ فى الآداب الأوروبية ، يحتاج إلى رسالة جامعية مستقلة ، فقد أصبح هذا البطل نموذجاً شائعاً فى الحضارة الأوروبية ، بعد أن دمغته ببصمتها الخاصة عن طريق ما أسميته بالتشكيل الحضارى .

وهى بصمة تنبع من ظروف الحضارة الأوروبية ، وتعكس أزماتها السائدة ، والمتماثلة فى فكرة « العبثية » *absurd* .

يطلق كثير من الباحثين على الحضارة الأوروبية بأنها الحضارة الفارستية ، نسبة إلى الدكتور فاورست بطل رواية جيته ، الذى استشعر العبثية ، بعد أن قطع مرحلة كبيرة مع العلم ، لقد أحس بفراغ ، ولم يستطع أن يحقق ذاته ، فباع

ننسه للشيطان « مفيستوفوليس » .

ولم يطلق الباحثون هذا اللقب اعتباطاً ، بل لأنهم وجدوا أن أزمة فاوست ليست هي أزمة فرد ، بقدر ما هي أزمة حضارة ، وأن جيته استطاع أن يرتفع ببطله من حالة الفردية إلى حالة النموذج العام .

استعارت الحضارة الأوروبية ، الكثير من النماذج الشائعة في الحضارات الإنسانية ، ومنحتها عن طريق التشكيل الحضارى خصوصية ، جعلتها تستطيع أن تدعى ملكيتها ، وربما تستطيع أيضاً أن تعمى على دور الحضارات السابقة .

ومن هنا نجد البطل المراوغ في الأدب العربي ، الذى كان يصدر عن تلقائية ، ويتحرك فى ظل من المسامحة والمصالحة ، وخلال جو فكه يصل إلى حد البهجة - نجد هذا البطل قد تحول ، فى ظل الحضارة الأوروبية وعن طريق التشكيل الحضارى ، إلى البطل الغريب ، أو اللامتنى ، أو العبثى ، أو العدمى ، وغير ذلك من مسميات تنتثر فى النقد الأوروبى ، ويمكن أن يضمها مصطلح عام ، وهو اللابطل " anti hero " .

وتعبير « اللابطل » ينتثر فى النقد الأوروبى ، وهم يستخدمون هذه الأداة " anti " ، ليشيروا بها إلى حالة مضادة لحالة البطل الكلاسيكى ، فإذا كان البطل الكلاسيكى يمارس دوره بنبل وفروسية ، فإن البطل الجديد ، أو إن أردنا الدقة « اللابطل » ، يمارس دوراً على عكس ذلك تماماً ، وعن طريق الخسة والنذالة ، أو أنه لا يمارس دوراً على الإطلاق ، كما يريد أصحاب « العدمية » ، ممن يجردون البطل من كل هدف .

ولن نستطيع أن نتابع صورة « اللابطل » ، الذى يمثل طبعة أوروبية للبطل المراوغ فى الأصل العربى . لأن هذا البطل أصبح ظاهرة عامة فى الآداب الأوروبية ، وخصوصاً بعد الحرب العالمية ، وينسجم مع الظواهر الأخرى فى الفن والموسيقى والرسم والسينما والمسرح ، وغير ذلك من ظواهر تشير فى مجموعها إلى الخروج عن المؤلف .

وقد حاولت فى كتابين سابقين أن أقرب من هذا الموضوع الشائك قدر المستطاع ، وفى كتاب « الأدب وتجربة العبث » (١٩٧٣ م) استعرضت من خلال نماذج مترجمة هذا الموقف العبثى عند كافكا وساروت وسقيفو ، ومارسيل بروست ، وغيرهم ممن يمثلون نماذج مختلفة تغطى القارة الأوروبية .

وفى كتاب « لقطات » (١٩٨٥ م) تحدثت من خلال مدرسة الرواية الجديدة ،

عما انتهى إليه الموقف العيشى فى أوروبا من ميكانيكية صارمة ، ومن جمود مطلق ، ومن طرح للمشاعر ، إنهم يعيرون على العيشة السابقة لأنها تبكى على شئ قد فقدته ، أما الحقيقة عند هذه المدرسة فهى أنه لا يوجد شئ ولا معنى حتى تبكى عليه ، وترى التخلص من أمثال هذه الرومانسية ، والتسلح بجمود تام .

أما الآن فإننا نريد أن نستكمل ما فات الدكتور غنيمى ، ونقوم بمتابعة البحث عن تأثير البطل الماروغ على الآداب الأوروبية ، ومن خلال موضوع محدد ، هو تأثير المقامات على رواية « أمريكا » لكافكا من خلال فكرة التشكيل الحضارى .

يتابع محقق مقامات الحريرى فى مقدمته ، ترجماتها إلى اللغات الأوروبية الحية ، فقد قام المستشرق الهولندى فاننوردى بارادى بنقل منتخبات من سبع عشرة مقامة إلى اللاتينية ، ونشرها بين سنتى ١٧٨٦ و ١٧٩٥ ، وقام « دى ساسى » بجمع مخطوطات المقامات وشروحها وعمل منها شرحاً عربياً ، نشره فى باريس سنة ١٨٢٢ ، أما المستشرق الألمانى « ركرت » فقد ترجم هذه المقامات سجعاً إلى اللغة الألمانية ، وقام المستشرق « تشبرى » بترجمتها إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٨٦٧ ، وتبعه « استجاس » فترجمها أيضاً إلى الإنجليزية سنة ١٨٩٨ م .

وما ذكره الدكتور غنيمى هلال من أن تأثير المقامات على رواية « حياة لاساريو دى تورمس » لما يدخل بعد مجال دراسات الأدب المقارن ، يمكن أن نذكره هنا ، ونحن بصدد الحديث عن العلاقة بين المقامات ورواية « أمريكا » ، فليست هناك أدلة مادية تشير إلى معرفة كافكا بالمقامات ، رغم ترجمتها إلى اللغة الألمانية ، ولم يثبت أنه يتحدث عنها .

إن كافكا (ت ١٩٢٤ م) يميل فى رواياته إلى جو من العيش والإحباط ، ونغمة الموت تتردد عنده حتى فى ثنايا الجملة الواحدة ، إن قصته « فى مستعمرة العقاب » والتي ترجمتها سنة ١٩٧٣ ، يمكن أن تصلح مثلاً على ذلك ، وقد قلت عن عالمها بأنه « عالم كله تشوهات وقبح فلا جمال ولا نظام ولا منطق ، عالم يذكر بلوحة مارك شاجال عن الحرب ، فالأشياء متناثرة عفوياً ، وهناك خط أحمر قان يفرض نفسه ^(١) » ، فكافكا قد كتب رواياته فى فترة ما بين الحربين ، وهى فترة تتميز بالأدب الأسود

(١) الأدب ونجربة العيش ص ٦٣ .

وبالنزعة العبثية ، وقد استطاع كافكا أن يمتص تلك الفترة التاريخية ، وأن يعكس معالمها في شعره .

وهو إذ كان في فلسفته متمرداً على الأوضاع الراهنة ، وداعياً إلى رفضها خلال هذه النزعة العبثية ، فإن تمرده هذا لم يصل إلى حد التغيير في الشكل الفني ، فقد ظلت رواياته محافظة على هذا الشكل التقليدي ، الذي كان مسيطراً على الرواية الواقعية في تلك الفترة ، وقد قلت عن ذلك في المرجع السابق :

« وقد عبر كافكا عن غربته بهذا الشكل التقليدي ، الذي يعتمد على التسلسل الزمني ، وعلى الجاذبة ، وعلى بناء الشخصيات من أسماء ومهن وأوضاع اجتماعية محددة ، ولا يزال الإنسان عنده يحتل الدور الرئيس في أحداث الرواية ، وكل ما حوله توابع له ، إما موضحة ، أو معادية ، أو مستخدمة » .

ولكن رواية أمريكا Amerika ، التي ظهرت بعد وفاته ، تمثل خطاً مختلفاً في مسيرته الفنية والفلسفية ، فهي ذات طابع هزلي . وشخصياتها كاريكاتورية تمس العيب بطريقة خفيفة غير سوداوية وخلال مغامرات تتسم بالبهجة والإثارة والمتعة . وشكلها الفني يبتعد عن الشكل التقليدي ، فالفصول فيها لا تتوالى بطريقة تسلسلية ، تقوم على الضرورة أو الاحتمال ، ولكنها ذات استقلالية ، وكل فصل يشبه المقامة في كونه قائماً بذاته ، ولكن جميع الفصول تدور حول مغامرات لبطل رئيس ، تتوالى في قاع المجتمع ، وكأنه البطل المراوغ ، أو البطل المتسول ، أو اللابطل إن أردنا وصفاً معاصراً .

وحين ظهرت هذه الرواية مترجمة إلى العربية سنة ١٩٧٠ ، تحدثت إلى أصدقائي المقربين عن الطابع الشرقي فيها ، وعن اقترابها من تكنيك « المقامات » ، فسخروا مني ، لأنهم لم يعتادوا حديثاً عن تأثير الأدب العربي في الآداب الأوروبية ، هم لم يقرءوا المقامات ، ولم يتابعوا دراسات علماء الأدب المقارن في الغرب ، التي رصدت ظاهرة تأثير المقامات على أدب الشطار ، كانت القناعة قد بلغت بهم حداً يصل إلى أن كل ما يمت إلى حضارتهم ، إنما هو من باب التابع ، الذي يأخذ ولا يستطيع أن يعطي ، ومن غير المؤلف في طبيعة الأشياء ، أن يتطلع التابع إلى منزلة السادة الكرام « فلكل مقام معلوم » . حيثئذ كتبت كل هذا داخلي حتى جاءت الفرصة بعد ربع قرن من الزمان ، لكي أفضي به على صفحات الورق .

قد لا تكون هناك أدلة مادية ، عن اتصال كافكا بالمقامات رأساً ، ولكن هناك ما هو أقوى من تلك الأدلة ، مما يمكن أن نلخصه في أمرين :

الأمر الأول ، يتمثل في ذلك الجو الشرقي ، الذي ساد بين الأوروبيين عامة ، والألمان بصفة خاصة ، في القرن التاسع عشر ، وقد لعب الرومانتيكيون دوراً كبيراً في إشاعة مثل هذا الجو ، والقيام برحلات في بلاد الشرق ، وتصوير هذه الرحلات ، في صورة حاملة وغريبة ، وتعتبر منفذاً مما كانت تعاني منه أوروبا ، من سيطرة الروح المادية ، والنزعة العلمية .

وقد ساهم جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢ م) ، بكتابات في إشاعة مثل هذا الجو ، وأصدر ديوانه الشرقي يتغنى فيه ، بأهل الشرق ، ويشير إلى البهجة الحقيقية ، والتي يحتويها القرآن الكريم بين دفتيه .

وربما كان أهم من كل ذلك ، هو ما أثاره كبار الرسامين من حب للشرق ، فقد رحل الكثير منهم إلى بلاد الشرق ، وصوروا في لوحاتهم عاداتهم وتقاليدهم ، بطريقة مثيرة ، تعبر عن طموح الأوروبيين إلى الخيال ، وسط عالم خائق ، قد لا تكون رسومهم قريبة من الواقع ، ولكنها صادقة في التعبير عن حاجتهم إلى عالم مثير .

ونشير هنا بنوع خاص إلى « بول كلي » (١٨٧٩ - ١٩٤٠ م) ، وهو معاصر لكافكا ، وألماني مثله أيضاً ، فلم يكن يعرف اللغة العربية ، ولكنها رآها منقوشة ، خلال رحلاته إلى مصر وتونس والمغرب ، ثم قلدها في لوحات بهيجة ، تحمل طابع الشرق وتلقائيتها ، وقد قلت عنه في الكتاب الثاني من « الوسطية العربية » ما نصه :

« إن الناظر إلى خطوطه ، يحس أنها تتحرك وترقص . ففي لوحته « أغنية إلى القمر » و « تأرجح المراكب الخفيف » تثب الخطوط وترقص حول أشعة القمر ، وتتأرجح المراكب وكأن البحر يداعبها في مرج ، لقد عكس روح الطفولة كما يقال ، واستجاب لتلقائية الغريزة ، فبدت خطوطه كأنها مدفوعة بهوى داخلي » .

أما الأمر الثاني فهو يتمثل في أدب الشطار ، الذي شاع في أوروبا بتأثير المقامات ، وأصبح جزءاً من بنيتها الفنية ، وشكلاً من أشكالها الأدبية ، وحين أراد كافكا أن يتخذ موقفاً ناقداً وساخراً من أمريكا ، فعل كما يفعل هذا البطل المراوغ في قصص الشطار ، وقام بمغامراته داخل المجتمع الأمريكي ، فجاءت روايته تقليداً ساخراً ، ومعارضه هزلية لهذا النوع من الأدب .

ونمكن عبقرية كافكا تتبدى فى أنه تنبه لجوهر هذا الشكل . راءك خصائصه فى نبعه الأصلى ، فحرك روايته لتجسيد هذه الخصائص ، وهنا عبقرية الفنان الحقيقى ، هو يعمل خلال أشكال ارتضتها الإنسانية والأمة ، ولكنه يعطى لعمله خصوصية ، تجعله مميزاً داخل الشكل ، حقاً ، يوجد شكل كلاسيكى أو واقعى أو عبثى ، ولكن داخل هذا الشكل توجد نماذج متعددة بتعدد الفنانين الحقيقيين ، الذين نصبح أعمالهم داخل الشكل الواحد ، شيئاً مميزاً ووجوداً خاصاً .

١٤ - ١

لم يقف كافكا عند الشكل الخارجى لقصص الشطار ، التى تقوم على راو يطوف داخل المجتمع ، ويرصد عيوبه ، ولكنه تنبه إلى جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصلى . ذكرنا من قبل أن المقامات بجانب شكلها الخارجى ، تحمل خصائص جوهرية مثل :

١ - روح السفر .

٢ - جاذبية البطل .

٣ - روح « اللعبة » التى تسيطر على الأحداث .

تبدأ رواية أمريكا ، ويطلها كارل روسمان على سفر ، فهو فى ميناء نيويورك ، وألاف الأقدام تتحرك وتتراحم ، وهو يرى نفسه مدفوعاً مع الناس ، يجرفه التيار العام . وتنتهى والبطل على ظهر قطار ، يحمله إلى رحلة مجهولة ، داخل طبيعة شاقة ، وكتل ضخمة من الحجارة السوداء .

وليقاع السفر يخيم على هذه الرواية ، فالكل فى حركة سريعة لا يهدءون ولا يستقرون ، والبطل منذ أن وطئت قدماه أرض نيويورك وهو فى حركة محمومة ، يتنقل من عمل إلى عمل ، ومن صديق إلى صديق ، ومن امرأة إلى امرأة ، وكل شئ يبدو كأنه يدار بزر ، ويتحرك بزر ، يظهر الخال يعقوب فجأة ، ويختفى فجأة ، والعطشجى يظهر بلا توقع ، ويدخل فى مشاجرات بلا توقع .

وهنا ندرك ذلك الوصف المسهب للمشاجرات والملاكمات والمصارعات ، إن كافكا يريد بذلك أن يجسد هذا الجو الذى يقوم على الحركة والمطاردة ، إن فصل « المأوى » يصف فى إسهاب المطاردة بين البطل والشرطى ، وهو وصف غير واقعى ،

فالمؤلف يبرز خطوطه ، ويحولها إلى شيء « كاريكاتورى » حاد ، كأننا إزاء مشهد لقيام مثير وساخر من الأفلام الأمريكية ، التى تثير الحركة والضجيج ، إنه يصف كارل وهو يجرى أمام الشرطى فيقول : « وكانت ميزة كارل الوحيدة ، التى كان يتفوق بها على الشرطى ، هى خفة ملابسه ، فكان يطير ، أو بالأحرى يختفى فى منحدر الشارع ، الذى كان يهبط أكثر فأكثر ، لكنه فى اضطرابه لقلة نومه فى الليلة الماضية ، كان يقفز أحيانا قفزات متعشرة ، عالية جداً فى الهواء » . إن هذا الوصف يحيل البطل إلى شيء مطاطى متحرك ، متنزع من جو المطاردة الذى يخيم على الرواية فى أولها إلى آخرها .

الكل يندمج فى اللعبة ، ويسير مع التيار العام ، ولكن البطل « كارل روسمان » يبدو مميزاً بين الجميع ، إنه أحياناً يقف ليتساءل ، حقا إنه تسأؤل خفيف وقصير ، وسرعان ما يضيع فى الضجيج ، ولكنه على أى حال يجعل من شخصية كارل شخصية لافتة ، تتمتع بقدر كبير من الجاذبية ، تجعل الغير يتخذ منها موقفاً ، قد يكون موقف الإعجاب كما حدث من مديرة الفندق التى وقفت بجانبه ، ويحث له عن عمل ، وقد يكون موقف الكراهية كما حدث من برونيلدا التى تقول عنه : إنه ينظر إلى نظرات وقحة .

وكل هذا يتم بروح اللعبة . فكأننا فى مهرجان ، يقف فيه العم سام بقبعته الطويلة ، ويلبس ملابس شارلى شابلن ، ويحرك عصاه ، فيتحرك الجميع فى خفة ، وكأنهم يؤدون استعراضاً ، يستغرق فيه الجميع ، إن الفصل الأخير « مسرح أوكلاهوما الطيبى » هو تلخيص للروح الهزلية فى الرواية ، فليس المراد هو المسرح الحقيقى ، بقدر ما هو رمز إلى أمريكا كلها ، تقول عنه فانى « إنه أضخم مسرح فى العالم » ونقول عنه فى مرة ثانية « إن هذا المسرح لا حدود له » ويصف المؤلف مقصورة الرئيس ، وما فيها من ذهب ونياشين وفخامة ، فكأنه يصف البيت الأبيض .

إن الجميع فى هذا المسرح يقوم بتمثيلية ، ويؤدى دوره المطلوب ، وحسب إرادة المخرج حتى الخير والشر هو تمثيل ، نقوم إحدى الفتيات بدور الملاك ، ونقوم الأخرى بدور الشيطان ، وحين تتطاير ريشة فى الهواء من أجنحة الملاك ، فإن الأطفال يختطفونها ويلقون بها فى الهواء ، لاشئ يحمل محمل الجد ، والإعلانات والمهرجانات والزفة تملأ هذا المسرح ، والاستعراض يتم بمبالغة شديدة .

إن كافكا يعنى تماماً جوهر هذا الشكل فى نبعه الأصيل ، فيحاول أن يجسد خصائصه الجوهرية ، وهو لا يكتفى بذلك ، بل تتناثر خلال الرواية مواقف تذكر بهذا

الشكل في مسيرته التاريخية الأولى ، ويمكن أن نشير هنا إلى بعض ملامحها ، بـ « رواية ولا تفصيل » :

* الفكاهة في هذه الرواية فطرية ، وتعتمد على أشياء ساذجة ، منتزعة من طبيعة هذا الشكل في منابعه الأولى ، فيرونيلا تلقى الماء الساخن على زوجها ، وتحطم هداياه وتبزر فوقها ، والرفاق يقرصون ساق « جياكومو » فيرفعها في الهواء ويرفس برجله .

* والمشاجرات تتوالى في الرواية ، وهي من النوع الهزلي ، الذي يصل إلى حد الملاكمة بين الرفاق .

* وصورة المرأة تبدو مفترسة ، كلارا ما إن ترى كارل حتى تطرحه أرضاً ، وكأنها نمر مفترس ، وبرونيلا تسيطر على الرجال حولها ، وغير ذلك مما يذكر بقصة فاطمة المرة مع معروف الإسكافي ، وبصورة المرأة في السير الشعبية .

* والمباشرة التي تعتمد على الوصف ، تتوالى في الرواية ، لأنها تقوم على فكرة البطل ، الذي يروى المؤلف مغامراته ، كما كان يفعل الراوية في القديم . (انظر بنوع خاص فصل « الطريق إلى رمسيس ») .

* وتتداخل بعض الحكايات في الهيكل العام ، وعلى طريقة الاستطرد فتقطع من تسلسل الأحداث ، فقصّة تبريز وموت أمها في الشارع تأتي عن طريق الاستطرد ، وقصة « رينيل » من سيدة الفندق تقحم في الخط العام وعن طريق الاستطرد أيضاً .

* حتى العنوان أيضاً يشير الانتباه ، فعنوان « أمريكا » هو إشارة إلى اسم مكان ، وقد رأينا من قبل أن المقامات تؤثر عناوين تعتمد على الأمكنة ، مثل المقامة الحلوانية ، والبصرية ، والدمياطية .

وقد ذكر « ماكس برود » ، في تعقيبه في نهاية الرواية ، إن كافكا كان يطلق على روايته عنوان « العطشجي » ، وهو عنوان الفصل الأول الذي نشره مستقلاً سنة ١٩١٣ م .

إن عنوان العطشجي عنوان دال أكثر من غيره ، وهو مناسب لوظيفة العنوان في مفهوم الوحدة التركيبية .

إن العنوان في ظل تلك الوحدة التركيبية ، لا يشير إلى بؤرة ارتكاز ، لأن العمل الأدبي لا يدور حول نقطة رئيسية ، تمثل قطب الرحى كما هو الحال مع الأعمال الأدبية التي قامت على مفهوم الوحدة العضوية ، إن العمل الأدبي في ظل الوحدة التركيبية ، يتكون من عدة أقسام ، أو مقامات ، أو سفرات ، أو فقرات ، وكل وحدة

كيان قائم بنفسه ومستقل ، ومن هنا فإن العنوان قد يشير إلى شيء داخل هذا العمل ، وليس بالضرورة أن يكثف نقطة رئيسية محورية ، فليس حتماً أن توجد ، مثل هذه النقطة ، وقد رأينا فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، أن القرآن الكريم كان يتخذ عنوان سوره من موضوع واحد داخل السورة ، دون أن يكون هذا العنوان شاملاً لجميع دلالات السورة ، فسورة البقرة سميت بذلك إشارة إلى قصة بنى إسرائيل مع بقرة موسى عليه السلام ، وسورة المائدة سميت بذلك إشارة إلى مائدة عيسى عليه السلام ، بل إن بعض السور تتخذ اسمها من كلمة أو حرف وردتا فى السورة ، مثل سور « فصلت » و « ق » و « الفلق » و « الناس » .

ومن هنا قلنا إن عنوان « العطشجى » الذى كان يؤثره كافكا إنما هو عنوان دال ، لأنه نابع من التركيب الفنية للرواية ، فهى تتكون من فصول مستقلة ، وبعض شخصياتها تظهر لتختفى دون أن يرتبط مصيرها بعد ذلك بسير الأحداث ، وفى فصل « الفندق » الغربى « تظهر المدير ثم تختفى بعد ذلك ، وفى فصل « منزل ريفى » تظهر كلارا ثم تختفى ، وفى فصل الخال يعقوب يظهر الخال ، ثم يختفى بعد ذلك .

إن هذه التركيب الفنية التى هى أقرب إلى تركيب المقامات ، تجعل من عنوان « العطشجى » عنواناً مناسباً ، وهو فى الوقت نفسه عنوان دال على مفهوم الوحدة التركيبية ، فالعطشجى هو عنوان الفصل الأول ، وهو فصل مستقل ، وقد اختفت شخصية العطشجى بعد ذلك ، وابتلعتها الأرض ولم يعد لها تأثير على سير الأحداث ، إن هذا العنوان إنما يناسب الوحدة المستقلة بجانب الوحدات الأخرى التى تشكل العمل الأدبى فى ظل مفهوم الوحدة التركيبية ، وهى وحدات متساوية فى الأهمية ، وليس من الحتم أن تدور حول نقطة أساسية ، تمثل محور ارتكاز أو قطب الرحى كما يقولون .

١٤-٢

ومن هنا نصل إلى الحديث عن الشكل الفنى فى هذه الرواية ، إنه شكل لا ينمو بطريقة تاريخية تطورية ، كما هو الحال فى الرواية التقليدية ، وكما هو الشأن مع روايات كافكا الأخرى مثل القضية والقلعة . إن الشكل فى رواية أمريكا ، أو فى رواية العطشجى ، ينمو بطريقة تراكمية .

تبدأ هذه الرواية وكارل على سفر ، وننتهى وهو على سفر أيضاً .

فالرواية إذن لا تتقدم نحو الأمام ، ولا تنهج نهج الخط التطورى المتصاعد ، كما

دور انجاء في الرواية التقليدية ، في ظل مصطلحات مثل البداية والنهاية .

وكل الفرق بين البداية والنهاية في هذه الرواية ، أن البدل « كارل روسمان » كان في البداية قد رحل من أوروبا ، لكي يبدأ حياة جديدة في الدنيا الجديدة ، يكفر بها عن خطيئة ارتكبها مع خادمته ، وكان يحمل صندوقاً يحتوي على صورة والدته ، أما في النهاية فقد اتخذ اسماً مستعاراً هو الزنجي ، وضاع منه الصندوق ، وفقد صورة والدته للأبد ، وانضم إلى المسرح الكبير ، وحمله القطار في رحلة مجهولة وسط طبيعة جبلية قاسية .

فكأن الرواية إذن تتطور إلى الوراء ، وتلك هي وجهة النظر ، التي يحملها المؤلف نحو أمريكا ، ويعبر عنها خلال كل جزء من التجربة .

وبين البداية والنهاية تتناثر فصول الرواية ، لا يتوالى كل فصل بعد الآخر عن طريق السببية ، بل إن كل فصل يبدو مغامرة جديدة مستقلة عن الأخرى ، ففصل العطشجي ينتهي دوره ، وفصل الخال يعقوب كذلك ، ولا يجمع بين الفصول سوى شخصية بطلها ، الذي يظل الشيء الثابت حتى النهاية .

فنحن إذن إزاء شيء يتشابه مع الشكل العربي ، الذي يعتمد على الزمن التراكمي ، من خلال وحدات يتراكم بعضها فوق بعض ، والحركة خلال هذا الشكل تتم بطريقة جماعية وعنقودية .

ولكن خصوصية كافكا ، لا تقف عند المعالم الجوهرية لهذا القالب بل إنه يضيف إليه رؤية خاصة ، تجعله عمله مثلاً فريداً بين آلاف الأمثلة التي يحتملها هذا القالب ، ورؤيته الخاصة يمكن أن نختصرها في أمرين :

١ - جوهر المكان .

٢ - النزعة العيشية .

كان المكان في المقامات القديمة مجرد اسم لمكان ، يشير في أحسن وظائفه إلى عنصر الحركة ، فالبطل حين ينتقل من دمياط إلى البصرة إلى أذربيجان ، ومن الشرق إلى الغرب ، فإن هذا يشير إلى عنصر الحركة ، الذي يجعل من السروجي مثلاً ، شيئاً خارقاً يبدو فجأة وفي أمكنة متباعدة ، قد تكون في البحر أو في الجزيرة أو في الصحراء أو في القصور .

ولكن كافكا برؤيته العصرية يجسد جوهر المكان ، إن روايته جاءت عن أمريكا ، وهو يهدف إلى تجسيد هذا العالم الجديد ، الذى يشغل الأذهان ، ويتطلع إليه آلاف المهاجرين ، وتتوالى الرحلات نحوه وبلا توقف ، ومن هنا وقع اختياره على هذا الشكل . الذى يدور حول رحلة البطل ، يتحدث فيها عن مشاهداته ، أو يروى غيره عنه تلك المشاهدات ، إن التجربة هى التى خلقت شكلها ، وجعلت كافكا يبتعد عن المفهوم التقليدى للرواية ، ويختار هذا الشكل لكى يفيد من ثقله التاريخى من ناحية ، ولكى يضيف إلى هذا الثقل رؤيته الخاصة من الناحية الأخرى .

كافكا لم يكتف بمنهج واقعى ، يقدم صورة لأمريكا فى مظاهرها الخارجية ، أو يصف شخصياته من خلال ملامحها المادية أو النفسية ، ولكنه تجاوز كل ذلك ليجسد لنا روح المكان ، وتحولت إمريكا عنده إلى صورة هزلية ، أقرب إلى عالم الإعلانات والمهرجانات والملاكمات والمشاجرات وروح الأثارة ، إن ما ذكره ماركيز فى كتابه « الإنسان ذو البعد الواحد » سبق لهذه الرواية أن جسده فى رؤية فنية .

فالإنسان يندمج فى تلك اللغة فى ميكانيكية تامة ، تفتقد المعنى ، وما ذكره روبنسون عن عمال المصاعد بأنهم مثل آلات مطاطة تقفز بلا معنى (ص ٢١٨) ، يكاد ينطبق على كل الشخصيات ، إنهم لا يفكرون ، بل يتصرفون خلال فكرة رد الفعل ، فمنذ الفصل الأول عن العطشجى ، ومنذ أن وطئت قدما كارل ميناء نيويورك ، يبدأ الطوفان ليحرف الجميع فى تياره ، فالعطشجى يدفع كارل إلى القمرة فى حركة خاطفة ، وكارل يجد نفسه داخل القمرة مع العطشجى ، دون أن يقف لحظة ليفكر فيما عساه يفعل ، والعطشجى يشكو له أنه لا يحتمل نظرات الناس الذى يعبرون ممر الباخرة ، وحين يجيبه كارل بأن الممر خال « الآن » يجيبه « نعم ، هو يخلو نعم الآن » إن الجميع يعيشون فى ميكانيكية تامة ، ويعيشون فى « الآن » ، ومحرومون من التفكير فى « الغد » ، وحين يفكر كارل مرة بأنه « غداً » سوف يخبر خاله بما رآه فى المنزل الريفى ، فإن الغد يأتى ليعاقبه على هذا التفكير ، ففى منتصف الليل يبلغه « جرير » بقرار خاله بأن يغادره للأبد . وفى ظل هذا الجو لا تكون هناك فرصة لنمو المواطن ، ففى الفصل الأول تبدأ عاطفة صداقه بين كارل والعطشجى ، ولكنهما يفترقان للأبد ولا يلتقيان ، وفى الفصل الأخير يبدأ حديث مودة بين كارل والفتاة فانيا ، وحين يأتى ليخبرها بأنه قد قبل ليعمل مثلها مثلاً فى المسرح ، يجدها قد سافرت مع

مجموعة ، ويجد نفسه هو مطالباً بأن يسافر مع مجموعة أخرى .

إن هذا الشكل كما رأينا فى منبعه الأصيل ، يقف عند سطح الأشياء دون أن يتعمقها ، وقد سحب هذا المفهوم ظلاله على رواية كافكا ، فدجأت شخصياته صورة للحياة فى أمريكا ، شخصيات تعيش على السطح وبلا أعماق ، لا غد ولا تفكير ولا عواطف ، الكل يندمج فى اللعبة ، ويعيش فى جو المهرجانات والانتخابات والإعلانات ، وكأنهم أوراق « كارتونية » تخلو من الأعماق ، وتعيش فى بعد واحد على حد تعبير ماركيز .

أما النزعة العبثية (الفاوستية) ، فهى تبدو خلال هذا الجو العبثى ، فقد ألقى البطل فى عالم لا يرحم ، الخال يتخلى عنه فجأة ، والبواب يبادل الكراهية ، وفناء المنزل الرقيق تصرعه ، وعمال المصعد يتلاكمون وتسيل الدماء على ملابس كارل ، وتلقى به الصدفة إلى صديقين شريرين ، لا يستطيع أن يتخلى عنهما ، وكأنهما قدره الذى لا يرحم ، وحين يخبره أحد الصديقين بأنه لا يستطيع الإفلات منهما ، فإن هذه الجملة تمثل قدره الأعمى ، وتنتهى الرواية وقد فقد الصندوق بما فيه ، وحمله القطار وسط طبيعة عنيفة ، يقول عنها كافكا فى الأسطر الأخيرة التى ينهى بها روايته :

« وقد كانت تلك الأمواج قريبة غاية القرب منهما ، حتى إن الرذاذ البارد ، الذى كان يتناثر منها ، كان يصفع وجهيهما » .

ويأتى الجو « الكافكاوى » فيجسد من هذه النزعة العبثية ، وقد شرحت من قبل هذا الجو فى كتاب « الأدب وتجربة العبث » ، وهو يقوم على تصوير هذا العالم فى صورة خائفة ، محبطة ، غير مفهومة ، تثير الرعب ، وكأننا فى كوابيس . وهذا الجو قد ألقى بظلاله على رواية أمريكا ، إن قول ديلا مارش لكارل « إن الناس لو عاملوك كأنك كلب ، فإنك حتماً ستتحول إلى صورة كلب » يذكر بقصة التحول عند كافكا ، والذى افتقد فيها الإنسان آدميته . وتحول إلى صرصار ، وإن وصف مرض روبنسون وصف ملء بالدم والقى والاشمئزاز ، وإن صورة برونيلدا البدينة ، فى مكان ملء بالكرايب والمرض والروائح العفنة ، إن كل ذلك يذكر بروايات كافكا .

ولكن هناك فرقاً فى منظور التناول ، يكشف عن خصوصية هذه الرواية ، إن جو كافكا فى رواياته الأخرى جو سوداوى ، يشير الانقباض والكآبة ، أما جوه فى هذه الرواية فإنه يصوره بطريقة هزلية « كاريكاتورية » وكأننا فى تمثيلية ، تحول المأساة إلى كوميديا

ساحرة ، وكل هذا من إسقاطات الشكل ، الذى يقوم على معاملة الأشياء من السطح .
وبخفة ودون عنف .

٣-١٤

نحن إذن أمام طبعتين لهذا البطل المراوغ :
طبعة عربية ، تصفه بأنه زئبقى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .
وطبعة أوروبية ، تصفه بأنه فاوستى ، وتحركه داخل خلفيتها الحضارية .
وإذا كان ذلك كذلك ، فما هو موقف الروائى العربى المعاصر إزاء تلك الطبعتين .
باختصار : انصرف الأديب العربى عن البطل فى صورته العربية ويبحث عنه فى
صورته الأوروبية .

وكان هذ منطقياً مع موقف الأدب العربى الحديث ، الذى انصرف فى مختلف
أجناسه الأدبية . إلى البحث عن « النموذج » الذى يجئ من أوروبا ، حتى لو كان
ذلك على حساب التراث فى تقاليده التاريخية .

ولكن هناك سببا آخر ، نضيفه إلى هذا السبب العام ، ويتلخص فى سيطرة الجو
العبشى على أدباء الستينيات ، وقد سبق لى أن رصدت هذه الظاهرة فى كتاب « القصة
القصيرة فى الستينيات » وقلت جملة قصيرة « والظاهرة العامة التى تضم الحركة
التجديدية ، عند كتاب تلك الفترة هى أحساسهم بالفجيعة والقلق » (ص ٣٦) ،
وهى جملة تصدق على كتاب الرواية ، بقدر ما هى صادقة على كتاب القصة القصيرة .
ومن هنا سيطر على أدباء الستينيات جو من العبث والشعور بالإحباط . وأصبح
« موضة » شائعة ، أن يتحول كل أديب إلى عبثى ، وأن يلبس ثياب العبثية ، وإن يبدو
حتى فى ملامح وجهه، متوتراً قلقاً ، لأنه فى ظنه يعكس القلق الحضارى ، الذى يعيشه
العالم المعاصر ، وهو قد أخذ يطالع هذا القلق ، فى السينما ، وفى الفن ، وفى الكتب
المترجمة ، وقد شاعت فى تلك الفترة ، بنوع خاص ، مؤلفات كولن ويلسون ،
وترجمت أعمال كافكا ، وبيكيت ، ويونسكو ، وسارتر ، وكامى ، وفولكنر ، ومارسيل
بروست ، وجيمس جويس ، وفرجينيا وولف ، وغيرهم كثيرون من كتاب العبث .
وفى ظل هذا الجو العبشى، قام الدسوقى فهمى بترجمة رواية « أمريكا » . إلى
اللغة العربية .

ويبدو أن هذه الترجمة . تمثل التجربة الأولى لصاحبها ، فقد جاءت غير دقيقة ، لم يتحقق فيها الركنان الأساسيان للترجمة وهما وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقولة منها ، ثم أداء هذا المعنى بأسلوب اللغة المنقولة إليها ، وهذا ما لم يلتزمه المؤلف في حالات كثيرة .

فالمعنى قد يأتي غامضاً ، لا يعين على فهم ما يريد كافيكا ، ففي ص ٩٧ من الرواية في طبعتها باللغة الإنجليزية ، يقول كافيكا :

" In that case it was no great honour, certainly, to sleep in their room , but it was less risky . yet he must not fall asleep on any account until he was certain of this beyond all doubt ^(١) " .

إن كافيكا في هذه العبارة ، يتحدث عن كارل وقد ذهب إلى فندق صغير ورخيص ، ليبيت فيه ، ودخل حجرة تخلو من الأثاث ، ووجد فيها شابين ظنهما من خدم الفندق ، وانتظر أن يغادرا الفراش ، حتى يستطيع أن يبيت مكانهما ، ومن هنا يمكن ترجمة هذه العبارة على النحو الآتي :

« ليس شرفاً كبيراً أن أبيت مكانهما . ولكن هذا على أى حال أفضل من غيره وأقل مجازفة . ومع ذلك فينبغى أن أكون حذراً حتى لا أستغرق في النوم كلية ، وقبل أن أتأكد من أن جميع شكوكي قد ولت » .

ولكن المترجم يتمسك بالأصل حرفياً ، فيترجم العبارة السابقة ، من باب المثال ، ترجمة غامضة ، لا يستطيع من خلالها أن تفهم المعنى ، حتى تستشير الأصل ، إن المترجم يقول :

« فلم يكن أمامه ما يدعو إلى الفخر في هذه الحالة أيضاً دون شك ، إن كان عليه أن ينام في حجرتهما بعد أن يغادرها ، لكنه على أية حال أمر يقل فيه عنصر المجازفة ، ومع ذلك فليس له أن يستغرق في النوم استغراقاً تاماً ، مهما كانت الأحوال ، حتى يتأكد من صحة افتراضاته هذه بصورة لا تقبل الشك » (ص ٩٢) .

أما مراعاة مقتضيات اللغة المنقولة إليها ، فإن هذا يفلت كثيراً من المترجم ، إن الاهتمام بالترجمة الحرفية ، التي تعتمد على نقل المفردات ، جعلته لا يهتم بأداء المعنى

(١) Amerika, P. 96

المراد في اللغة المنقولة منها ، حسب روح اللغة المنقولة إليها ، وهي اللغة العربية في مثل تلك الحالة ، ويمكن أن نكتفى بمثالين من باب التدليل ، وليس من باب الاستقصاء .

المثال الأول يتمثل في العبارة "here, you" وهي عبارة شائعة ، حتى في الحياة اليومية في لندن ، وتعني « اتفضل » في اللغة العربية ، ولكن المترجم يترجمها هنا حرفياً ، ويقول « هنا ، أنت » (انظر ص ٢٢٩) .

أما المثال الثاني فهو يتعلق بترجمة الأعلام الشائعة تاريخياً ، وتملك مقابلاً عربياً شائعاً أيضاً ، إن أعلاماً مثل آرام ، إيزاك ، وجيكوب ، وجوزيف ، ودافيد ، ومارى ، وجينرس ، لها ما يقابلها في اللغة العربية ، وهو : إبراهيم ، واسحاق ، ويعقوب ، ويوسف ، وداود ، ومريم ، وعيسى ، فالمترجم لا ينبغي أن يتحدث عن هذه الأعلام ، وكأنه يترجم لقارئ إنجليزي ، ولكن يجب أن يترجمها إلى اللغة العربية ، لأنه يتوجه بها إلى القارئ العربي ، ولكننا نجد « الدسوقي فهمي » يترجم عنوان الفصل الثاني إلى « الخال جيكونب » ، بدلا من أن يترجمه إلى الخال يعقوب .

ولكن الترجمة غير الدقيقة ، قد تكون لها دلالات في ميدان الأدب المقارن ، أكثر مما يكون للترجمة الدقيقة ، إن ترجمات المنفلوطي ليست هي من باب الترجمة الدقيقة ولكنها من باب التمهيد أو التعريب ، ولكنها قد فعلت الكثير في مسيرة الأدب العربي الحديث ، أكثر مما فعلته أو تفعله ترجمات جامعية دقيقة ، وذلك لأن المنفلوطي اتخذ من هذا التعريب سلماً للتعبير عن النزعة الرومانسية ، التي كانت سائدة في عصره ، وإشباعاً للحظة تاريخية معينة ، ومن هنا أقبل عليها الشباب إقبالا كبيرا ، مما جعلها تلعب دوراً خطيراً في ازدهار الفن القصصي الحديث .

والأمر كذلك بالنسبة لترجمة رواية « أمريكا » ، فقد جاءت تعبيراً عن لحظة تاريخية معينة ، سادت فيها نزعة العبث ، ومن هنا أقبل أدباء الستينيات على هذه الترجمة ، التي لعبت دوراً كبيراً يتداخل مع عوامل آخر ، ويؤدي إلى سيادة النزعة الفאוستية ، واستيحاء أدباء الستينيات لهذه النزعة في أعمالهم الروائية .

ولعل ذلك أكون قد أقترت من إجابة السؤال المطروح سابقاً ، عن المصدر الأساس للبطل المراوغ عند أدباء الستينيات ، وهل هذا المصدر يتمثل في صورة البطل في طبعته العربية ، أو هو يتمثل في صورة البطل في طبعته الفاوستية .

وظاهر أن النزعة العبثية قد سيطرت على أدباء الستينيات لأسباب عديدة ، فلم

يألفوا إلى ما فى رواية كافكا من حزن شرقى ، يتمثل فى سائر الخصائص بخفة ، وفى الجو المرح الذى يشبه الاستعراضات ، وفى طابع الرحلة والمطاردة ، وأهم من كل ذلك الشكل الذى لا يدور فى نطاق التقليدية ، ولكنه يتخذ شكلاً يقوم على مغامرات ساخرة داخل المجتمع ، ويعارض فيه كافكا ذلك الشكل المتمثل فى قصص الشطار . ولكنهم التفتوا إلى ما فى هذه الرواية من نزعة فاونسية ، نتيجة للتشكيل الحضارى الذى أضفته الحضارة الأوروبية على هذا النوع من الأدب .

١٤ - ٤

ومن هنا مالت معظم الروايات عند أدباء الستينيات إلى هذه النزعة العبثية ، ويمكن أن نضرب مثلاً على ذلك من واقع روايتين ، إحداهما لعبد جبير تحت عنوان « ثلاثية سبيل الشخص » ، والأخرى لمحمد مستجاب ، تحت عنوان « نعمان عبد الحافظ » مع احتراز لابد من التنبيه إليه ، وهو إننى لا أتناول هاتين الروايتين من حيث القيمة الفنية ، أو من حيث تأثيرهما الواضح على مسيرة الرواية المصرية ، فقد سبق لى ذلك فى الجزء الرابع من كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » ، أما هنا فإننى أتعرض لهما من منظور النزعة العبثية ، ودلالتهما على فكرة التشكيل الحضارى ، ونحن نتابع مسيرة البطل الماروغ من الشرق إلى الغرب ، أو من الغرب إلى الشرق .

أما « ثلاثية سبيل الشخص » فهى عن شخص يركب عجلة ، ويلوب دروب القاهرة ، بحثاً عن شخص اسمه على ، وعن سبيل اسمه « سبيل الشخص » إن عبده جبير هنا يعارض رحلات السندباد ، وقد نجح فى الإيهام بالمعارضة ، فجاء الشكل وجاءت اللغة وجاءت كل إشارة فى الرواية ، تخدم هذه المعارضة .

ولكنها معارضة من نوع فاونسى ، تتميز بالكآبة وبعثية المحاولة ، وقد سبق لى أن أوضحت ذلك بالتفصيل ، فى مقالة تحت عنوان « سندباد على عجلة ^(١) » وقلت :

« نحن هنا إزاء نموذج سندباد ، ولكنه سندباد من نوع جديد ، ومختلف تمام الاختلاف ، فإن السندباد البحرى خرج يطلب الغنى ، ودخل فى مغامرات أثبت فيها تفوقه وسعة حيلته ، ثم عاد محملاً بالكنوز ، ليستمتع بالدنيا ، وليجلس كل ليلة مع صحابه ، يأكل معهم أطايب الطعام ويقص عليهم مغامرات البحار ، أما سندباد عبده جبير ، فهو يبدأ الفصل الأول محبطاً ، لا يجد من يمد له يد العون ، ويدخل فى الفصل

(١) مجلة إبداع (يونية ١٩٨٤) .

الثانى السجن عن طريق الصدفة ، وينتهى فى الفصل الثالث إلى جو المطاردة والهلوسة ، حتى ينفذ يده عن الأمر ، ويأخذ فيما يأخذ فيه ، من صبر على لقمة العيش ، وسعى وراء الزوجة والأولاد ، وأخذ بطقوس الحياة ، « فهكذا هى الدنيا » ، وتلك هى آخر جملة تنتهى بها الرواية ، جملة صابرة مستسلمة ، قد نفضت يدها عن الأمر كله .

أما رواية « نعمان عبد الحافظ » ، فهى عن بطل مجرد من كل شئ ، لا ثقافة ، لا تاريخ ، ولا انتماء ، ولكن المؤلف يحركه خلال أحداث جادة ، ويعامله معاملة أبطال التاريخ . إن المارسة تبدأ من باب التهكم اللاذع ، الذى يحيل خصلة الشعر فى رأس نعمان ، إلى حدث كبير تهتز له الطبيعة ، وتشيب الولدان ، ومستجاب يرمى من خلال هذا التهكم اللاذع ، إلى نوع من العبثية ، يتساوى فيها التافه من الأمور مع الجاد ، وتتساوى أحداث نعمان مع أحداث أبطال التاريخ ، وهى عبثية مغلفة بشئ من العنف جارح ، يجعل من كلمة الدم كلمة أثيرة فى قاموس هذه الرواية ، وهذا ما رصدته بالتفصيل فى مقالة تحت عنوان « الرواية المصرية والبطل الوغد »^(٢) ، وقلت :

« فإذا كانت الطبيعة تهتاج فى مسرحيات شيكسبير ، لأن هناك شيئا ما قد مس نبل الأشياء ، فإنها هنا تهتاج من أجل قرن شعر ، وإذا كانت خطيئة البطل التراجيذى فى أنه يتحدى نبل الأشياء ، فإن خطيئة البطل الوغد هنا فى أنه « مش متطاهر » . وهذا الاكتشاف الخطير الذى يثير الحس العبثى يتغلغل فى بنية الرواية إنه لا يرد فى هذا الفصل ثم ينتهى . بل يمتد إلى بقية الرواية ، وكأن العبث شئ أصيل فى عالم نعمان عبد الحافظ ... ومنظر الدم يتكرر فى هذه الرواية ، فيزيد نغمة العنف توهجا ، ينبثق الدم قانيا فى فصل الختان ، بين الزغاريد والرقص وفرحة الأم . وينبثق الدم فى فصل العرس ، معلنا انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان ، ومؤذنا للقوم المنتظرين بإطلاق أعيرتهم النارية ، والمندبل الدموى يلفى فوق رءوس الحشد ، وبذلك الصورة الدامية تنتهى الرواية » .

فإذا كانت رواية عمده جبير قد جاءت خلال الشكل الشعبى . فإن رواية مسجوب قد جاءت خلال الشكل التاريخى ، وغيرهما كثيرون كتبوا خلال الشكل الأصيل ، سواء فى صوره الشعبية أو التاريخية ، ولكنهم لم يستوحوا رؤية هذا الشكل ، كتعبير عن حضارتهم الشرقية ، بل ارتموا فى أحضان النزعة الفاوستية ، التى ألقت بظلالها

(٢) مجلة إبداع (يناير ١٩٨٥ م) .

عن طريق التشكيل الحضارى ، على مختلف المظاهر الفكرية والفنية ، لأنها تصدر عن حضارة غالبية ، تستطيع أن تلوى عنق المغلوبين .

- ١٥ -

كانت هذه الرحلة التاريخية مع البطل المراوغ ، وهو ينتقل من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبي ، ومن الأدب العربى إلى الأدب الإنجليزى ، ثم أخيراً وهو يعود إلى مكانه منكسراً ، يدارى سوائه كما هو الحال عند مستجاب ، أو ينفذ يديه عن الأمر كلية ، كما هو الحال عند عبده جبير .

لقد عاد سندباد الليالى ظافراً محملاً بالكنوز ، قد وجد نفسه ، ووجد أصحابه ، وجلس بينهم يستمتع بحياة تلقائية ، سعيدة وراضية ، وحق له ذلك ، لأنه مرتبط بقومه ، يعبر عن أحلامهم ، ويعكس رؤيتهم ، إنهم أعطوه فأعطاهم ، أعطوه رؤية تحميه من الضياع ، فأعطاهم فناً ، يعبر عن وجدانهم ، ويعكس أحلامهم ، ويجسد خيالهم . وتلك هى العبرة من هذا العرض التاريخى .

إنها عبرة تعنى فى المقام الأول ، أن التراث القصصى عند العرب هو نتيجة حضارة لها خصوصيتها ، التى تنعكس فى رؤية وفى تطبيق ، ومن هنا كتب لهذا التراث الحياة والاستمرار ، تنقل فى ثقة من جنس إلى جنس ، ومن حضارة إلى حضارة أخرى ، يعبر البحار ، ويصعد الجبال ، دون أن يفقد نفسه ، كهذا الفارس العربى ، الذى يقتحم الصحراء ، ويصارع الظباء ، ثم يعود منتشياً يحمل صيده ، ويتغنى بشعره .

وهى عبرة تعنى أيضاً فى المقام الثانى ، أهمية البحث عن الخصوصية ، ونحن نتكلم عن حضارة لنا معاصرة ، فبدون هذه الخصوصية نخضع للقانون التاريخى ، قانون « التشكيل الحضارى » ، ونصير كالماء يتلون بلون الإناء ، ويتحول السندباد ، أو على الزيتى ، أو السروجى ، إلى شخصية تائهة ممزقة ، تماماً مثل شخصية « مصطفى السعيد » فى رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » ، فقد مسته جرثومة الحضارة الأوروبية كما يقول المؤلف ، فأفسدته ، حتى أسلمته إلى الانتحار ، وسط دوامات النيل المتداخلة ، والتى أفقدته القدرة على التمييز ، وإتخاذ الموقف ، فلا يدرى إن كانت ستتجه به إلى الجنوب ، أو تحمله إلى الشمال .

إن فكرة الشكل الأصيل ، على الرغم من أنها تضرب إلى جذور تراثية ، فكرة حديثة وطائرة ، وقد جاءت نتيجة لهذا البعث الجديد ، المتمثل في محاولة بعض الأدباء العودة إلى التراث ، دون أن يرفضوه حتى قبل أن يقرءوه .

ومن هنا فإن الروايات التي تقوم على فكرة الشكل الأصيل ، لا تزال محدودة ومحصورة في بضعة أسماء ، وفي حالات كثيرة تحتاج إلى غريبة ، تميز بين الزائف والحقيقي ، وبين ما هو من الشكل الأصيل ، وما هو يتخفى تحت رداء الشكل الأصيل ، دون أن ينفذ إلى جوهره .

ولم تصاحب هذه الروايات حركة نقدية ، لأن مثل هذه الحركة إنما تأتي بعد كم كبير من الإبداع ، يمكن الناقد أن يستخلص منه المصطلحات ، وأن يحيل إليه ، حتى يكون نقده مفهوماً وواقعياً .

نرس هنا نحاول خطوة أخرى ، تقرينا من مفهوم الشكل الأصيل ، وذلك من خلال غريبة بعض المصطلحات ، التي تنتشر بلا نظام في الساحة الأدبية ، وذلك حتى تكون لغة النقد محددة وعلمية ، وحتى لا تقع تحت إغراء اللغة ، التي تراوغ ولا تقدم شيئاً ، كتلك الغانية للعب ، تغريك وتخدعك ثم لا تمنحك .

ونقف بنوع خاص عند ثلاثة مصطلحات ، تتردد كثيراً على أعمدة الصحف وخلال الرسائل الجامعية ، دون تحديد ، وهي :-

١ - الشكل التراثي .

٢ - الشكل التقليدي .

٣ - الشكل الأصيل .

أما الشكل التراثي فهو مجموعة من الحكايات والنوادر ، تنتشر في الكتب ، والتي يضعها الدارسون تحت عناوين عامة ، من مثل : قصص البخلاء - قصص العشاق - قصص الظرفاء - قصص الفرسان .

وهذا الشكل كان أصيلاً في حينه ، لأنه كان يعبر عن لحظة تاريخية ، وعن رؤية فلسفية ، وعن ذوق فني ، ولكنه لم يعد أصيلاً بالنسبة للقارئ المعاصر ، لأن الأصالة

هى تراث وإضافة معاصرة ، ودون هذه الإضافة يصبح الشكل الأدبى برائيا ، ينتمى إلى الماضى أكثر مما ينتمى إلى الحاضر ، وحين نقول « إنه تراثى ينتمى إلى الماضى » فإننا نعنى أنه شكل قد جمّد عند لحظة معينة ، يعيش فى بطون الكتب ، ولكنه لا يحيا بين الناس .

ومع الانعطافة الشديدة نحو الأدب الأوروبى فى العصر الحديث ، لقى هذا التراث قدرا كبيرا من التشكيك ، يصل إلى حد الإنكار^(١) . وتركز الهجوم على المقامات الجديدة ، وبخاصة مقامات المويلحى « حديث عيسى بن هشام » . على أساس أن هذه المقامات نوع من الأدب القديم ، الذى لا يعبر عن واقعنا ، ولا يمت إلى وجداننا بصلة^(٢) .

وقد ساهمت مقامات المويلحى فى النفور من هذا النوع من الأدب ، فهى فى رأى انتكاسة للوراء ، قياسا إلى مقامات الحريرى .

فمقامات الحريرى تلقائية ، تركز على جانب المتعة ، وإثارة الجمالية ، وتوظف كل شئ لخدمة هذه المتعة ، الشعر يأتى بعدا فنيا ، ومن تأليف الحريرى نفسه فيما عدا بضعة أبيات معدودة ، كما ذكر فى خطبة الكتاب ، واللغة بموسيقاها وإيقاعها تتطابق مع هذه المتعة ، والبطل من عامة الشعب ، ينتقل فى خفة من مكان إلى مكان .

أما حديث عيسى بن هشام ، فهو يتصف بالغلظة والركود ، الذى يصل فى بعض الأحيان إلى حد الانحراف فى الذوق .

يبدأ حديثه فى المقابر ، وتحت عنوان « عبرة » ، ويورد الكثير من الأشعار التى تذكر بالموت ، وهى أشعار تثير النفور ، من مثل قول الشاعر :

كم صائن عن قبلة خده سلّطت الأرض على خده

وداخل هذه القبور يظهر « البطل » ، وهو ليس بطلا ظريفا من عامة الشعب ، بل هو « باشا » كان يعمل وزيرا للجهادية فى عهد محمد على ، فأخذ يقارن بين عهد محمد على ، وبين حالة مصر فى أوائل القرن العشرين ، وهو فى مقارنته يميل إلى الماضى ، ويدين الحاضر ، ويقسوة شديدة ، تتلمس العيوب فى كل شئ ، وتختلق

(١) انظر : قصص العشاق النثرية ص ١٩ .

(٢) انظر : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ص ١٣١ .

المواقف ، لكي تشبع شهوة النقد عند الباشا ، الذى لا يرضيه شئ .

فحديث عيسى بن هشام ينقل المقامات من المتعة الفنية المحضة ، إلى مستوى واقعى ، يقوم على روح النقد وتتبع العيوب ، وبذلك فقدت التلقائية وروح المتعة ، إنها حقيقة متبرجة فى ثوب خيالى ، وليست خيالاً مسبوقاً فى حقيقة ، كما ذكر المؤلف شئ مقدمة الرواية .

فمقامات المويلحى ليس لها من المقامات سوى اسم الرواية ، وسوى هذا الأسلوب المسجوع ، الذى يبدو فى كثير من الأحيان متلكفاً ، أما ما عدا ذلك فهى تخلو من الحركة وروح الرحلة ، إن مقامات الحريرى تتخذ من المكان عنواناً ، لكي تشير إلى عنصر الحركة ، أما المويلحى فالمكان عنده شاحب ، إنها كما يصفها « فترة من الزمن » ، فعنصر الزمن والتاريخ هو المسيطر ، ومن هنا نجد مقاماته تخضع لتسلسل تاريخى ، إنها لا تتكون من وحدات ، كل واحدة قائمة بنفسها ، كما هو الحال عند نقباءات الحريرى ، ولكن عنصر التاريخ يفرض التسلسل على المويلحى ، ويجعل كل مقامة تتداخل مع الأخرى . فهو يبدأ العنوان التالى ، غالباً ، من حيث انتهى العنوان الأول ، فهو يوجد نوعاً من الرابطة بين العنوانين ، وهو يصرح بهذه الرابطة ، ويستخدم الأداة « لمسا » وهى أداة شرطية ، تتطلب فعلاً للشرط وجواباً للشرط ، وفعل الشرط يكون من الأحداث التى تمت فى الفصل الأول ، أما جواب الشرط فيأتى من الأحداث التى تترتب فى الفصل الجديد ، فهو مثلاً يبدأ الفصل الثانى . أو العنوان الثانى ، بقوله : « ولما غادرنا ساحة القلعة ، انحدرنا فى الطريق ، وبيننا نحن نسير ، إذ تعرض لنا مكار يسوق حماره » .

فمقامات المويلحى تبتعد عن مقامات الحريرى ، التى تحرص على أن تكون كل وحدة قائمة بنفسها ، وتقترب ، على الرغم من الهجوم عليها ، من مفهوم الرواية الواقعية ، التى تحرص على التسلسل التاريخى ، وعلى التوالى بين فصول الرواية .

وليس هذا هو الشئ الوحيد ، فإن المويلحى يتطور بشخصيته تطوراً نفسياً ، ينتقل بها من حالة إلى حالة ، كما هو متبع فى تصوير الشخصيات فى الرواية الواقعية ، ان البطل عند المويلحى يبدأ فى أول الأمر ناقماً على الأوضاع ، وبعد أن يمر بتجارب مريرة يتحول إلى العزلة ، ثم تصيبه لذة الاستكشاف ، ويتمرد على راويه ، الذى لم يعد قادراً على إشباع حاجته . ولكن هذا التطور فى موقف البطل ، هو تطور خارجى ، لم يلق

بظلاله على فصول الرواية ، فبدت متشابهة من أولها إلى آخرها في اللنة وفي الموقف .
فالمويلحي قد مهد الطريق للرواية الأوروبية في مفهومها التقليدي ، فهو قد انتقل بالمقامات من عنصر المتعة الخالصة إلى الارتباط بالواقع ، ومحاكاة الأحداث الخارجية ، وهو قد مال إلى التسلسل المنطقي ، والتطور التاريخي ، سواء في توالي الأحداث ، أو في تحليل الشخصيات .

ولم يكن النقد موجهاً إلى مقامات المويلحي ، بسبب ما فيها من بدائية العناصر الفنية ، ولكن النقد كان موجهاً إلى « اللغة » في الأساس الأول .

حقاً ، كان في لغة المويلحي بطاء وركود ، ولكن النقد لم يقف عند لغة المويلحي وحدها ، ويتسامح مع الآخرين ، بل انصب على لغة المقامات بنوع عام ، وأدانها بسبب ما فيها من زخارف ومحسنات وبيان . أو بعبارة أخرى وقف النقد ضد « التنقيح اللغوي » انطلاقاً من تلك المقولة ، التي سادت بين أصحاب الفن القصصي الحديث . وهي أن اللغة في الرواية وسيلة وليست غاية يستخدمها الكاتب لتجسيد الموقف ، وتصوير الشخصيات ، ورسم الحركة الكلية ، دون أن يقف عندها بالتحسين أو التنقيح ، لأنها حينئذ تصبح غاية ينصرف إليها الروائي ، فتصرفه عن الحركة الكلية في الرواية ، وقد تمادت هذه المقولة ، حتى تحولت ، عند غير المتعلمين ممن يتعاطون الفن القصصي ، إلى لغة مبتذلة ، تذيب فيها قواعد النحو والصرف ، وتندنى إلى عامية هابطة .

مهد المويلحي للرواية الواقعية ، ومهد المنفلوطي ، كما قلنا ، للفن القصصي الحديث ، ولكن الرواية لم تخرج من معطفيهما ، فإن النقد الجارح جعلها تتخاصم مع كل ما هو قديم ، بسبب أنه قديم ، وتولى وجهها نحو الحديث ، وترتمى في أحضان الرواية الأوروبية ، وكأن كل شيء يبدأ منذ الاتصال بأوروبا ، وكأن الإنسان العربي قد ولد منذ هذه اللحظة ، وأسقط تاريخه تماماً ، وحدثت القطيعة بين التراث القصصي وبين الرواية الحديثة .

١٦-١

وقد كثر استخدام مصطلح « الشكل التقليدي » ، مع هذا التيار الواقعي للرواية الحديثة ، وهو ترجمة أمينة للمصطلح الإنجليزي Traditional - form .
وهذا المصطلح في عالمه الأوروبي ، يقوم على تقاليد أدبية ، تمتد إلى أفكار أرسطو

حول الوحدة العضوية ، وإلى أفكار أفلاطون حول نظرية المحاكاة . وتتوالى هذه الأفكار خلال مسيرة الحضارة الإغريقية - الرومانية - الأوروبية ، حتى تتراكم فى صورة تقاليد أدبية ، تفرض نفسها على المبدع والناقد معاً .

ويقوم مفهوم هذا الشكل التقليدى على فكرة المحاكاة ، وهى فكرة تفترض مستويين ، مستوى واقعى ومستوى فنى ، والمستوى الفنى يتحول إلى تقليد imitation للمستوى الواقعى .

وقيمة هذا الشكل إنما تكون فى دقة المحاكاة ، وقد تحول عند بعض الأكاديميين ، وخاصة فى الرسم والفن التشكيلى ، إلى قياس الأبعاد ، وتحديد الزوايا ، والنقل الأمين ، وكأن الفنان يؤدى وظيفة « الكاميرا » ، قبل أن تخرج الكاميرا .

وقيمة الأديب تبدو فى الاقتراب من الأصل الواقع ، وكلما استطاع أن يوهم بهذا الواقع ، كان أقرب إلى المقاييس النقدية ، ومن هنا أصبح هذا الشكل يقوم على فكرة « الخداع » ، أى إيهام القارئ بأنه يحيا على صفحات الرواية ، حياة واقعية حية .

ومن هنا كانت وسائل الروائي ، منتزعة من فكرة المحاكاة ، كتصوير الموقف ، وواقعية الحوار ، والصدق الفنى ، وتصوير الشخصيات ، وغير ذلك من وسائل ، تسرق وعى القارئ ، وتجعله يعيش عالم القصص ، وتحيله إلى متلق بدلا من مشارك ، ويترك نفسه للمؤلف ، يحركه ، ويتحرك به من حدث إلى حدث مبهورا ، حتى يصل إلى النهاية ، وهو فى حالة استرخاء واستسلام .

إن تسمية هذا الشكل فى العالم الأوروبى بالشكل التقليدى ، هى تسمية منطقية ، لأنها مستمدة من تقاليد الحضارة الغربية ، ومنتزعة من رؤيتها الفلسفية والفنية ، أما هذه التسمية عندنا فهى ترجمة أمينة ومنقولة من المصطلح الأوروبى ، فهو لم يأت امتدادا لتقاليد ، ولا استثمارا لرؤية فنية أو فكرية استخلصتها الحضارة العربية ، بل هو على العكس يشير إلى الواقع العربى فى العصر الحديث ، حين انفصلت الرواية العربية عن الماضى ورفضته ، وتمت القطيعة معه ، ومدت عنقها نحو الساحل الآخر تستلهم منه النموذج .

وقد تواتر هذا الشكل فى العالم العربى ، منذ القرن التاسع عشر الميلادى ، وأصبح يملك تاريخا طويلاً ، دفع بعض الأكاديميين إلى أن يؤصلوا له داخل التربة العربية ، ويقسموه إلى مراحل ، تبدأ منذ أن تسلسل هذا الشكل التقليدى إلى الواقع العربى ،

ويبدءوا بذلك التأريخ للفن القصصى ، وكأن كل ما سبق من رحلة مع التراث القصصى ، لم تكن موجودة ، أو هى على الأقل تمثل مرحلة بدائية ، لا تصلح بدورها للنمو والبقاء ، وقد قام بهذا التأصيل فى ميدان القصة القصيرة ، الدكتور شكرى عياد ، فى كتابه « القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل غن أدبى » ، كما قام به الدكتور عبد المحسن بدر فى ميدان الرواية ، فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة » .

وإذا كان ذلك كذلك ، فإننا لا نستطيع أن نعدل عن هذا المصطلح ، على الرغم من عدم مصداقيته ، فقد أصبح يملك تاريخاً ولو كان لقيطاً ، ويتردد بين ألسنة النقاد ، ولا مشاحة كما يقولون فى المصطلح .

٢-١٦

أما الشكل الأصيل original form ، فهو الذى يتصالح فوق أرضه الطرفان ، كما ذكرنا فى عنوان هذا الفصل ، فهو يبدأ من الشكل التراثى ، ويضيف إليه وجهة النظر المعاصرة .

وكلمة « وجهة النظر المعاصرة » كلمة موهمة ، فقد يراها البعض فى الأفكار التى ترد إلينا من العالم الأوروبى المعاصر . ولكنها فى حقيقة الأمر هى غير ذلك ، إنها كلمة معقدة لا تفرض ولا تستورد ، بل هى تختمر داخل الأمة ، نتيجة حركة فكرية شاملة ، تنصارع فيها التيارات المختلفة والمتناقضة ، لتولد فى النهاية مخلوقاً جديداً ، هو ما نسميه وجهة النظر المعاصرة .

فوجهة النظر المعاصرة هى حياة يصنعها المجتمع ، وتختمر داخله ، يتداخل فيها التراث مع الأفكار العالمية ، لتنتج فى النهاية شيئاً ، يحمل خصوصية الفرد ، وخصوصية تاريخه .

فالشكل الأصيل إذن هو تراث ومعاصرة ، أو هو حياة تشمل التراث والمعاصرة معاً ، ثم تتجاوزهما فى رؤية أصيلة .

ومن هنا فلا يمكن فرض الشكل الأصيل ، قد يمكن إحياء التراث ، وقد يمكن ترجمة الأفكار العالمية ، ولكن لا يمكن بحال فرض الشكل الأصيل ، لأنه يعتمد على فكرة التشكيل الحضارى ، وهى فكرة لا تتم إلا فى موقف حضارى ، يحمل رؤية فلسفية وفنية . إحياء التراث ، أو نقل الفكر العالمى شئ آخر . غير تشكيلهما فى رؤية

جديدة ، قد يتم الإحياء أو النقل عن طريق التحقيق أو الترجمة ، أما التشكيل الحضارى فهو يحتاج إلى فترة حضانة ، حتى يتخلق ويصير ظاهرة تفرض نفسها على المبدع والناقد معاً .

فالشكل هورؤية تصنعها الحياة ، وليست قالباً يصنعه الحداد ، لنصب فيه ما نشاء .

١٦-٣

وتلك حقيقة غابت عن توفيق الحكيم فى كتابه « قالبنا المسرحى » . إنه يمهّد لهذا القالب بحديث نظرى يحتوى على كثير من الحقائق ، فهو يدين الشكل المسرحى فى العالم العربى ، ويراه امتداداً للشكل الأوروبى ، ولا يستثنى من ذلك نفسه ، فقد كتب كما يقول سنة ١٩٣٠ مسرحية « الزمار » مستلهما السامر الرفي ، وكتب ١٩٦٢ مسرحية « يا طالع الشجرة » مستلهما التراث الشعبى ، ولكنه ، كما يعترف ، كتب المسرحيتين ١٧ ، الشكل الأوروبى ، ثم يدعو إلى شكل أصيل ، ليس مستورداً ولكنه مستمد من البيئة ، ويتصوره نابعا من فكرة الحاكي « الراوى » والمقلد والمداح .

إن أصالة الحكيم فى هذا التصور تنبع من مفاهيم جديدة ، تقرّنا من ماهية الشكل الأصيل ، فهو أولا يتكئ على فكرة الراوى ، وإن كان يسميه بلا سبب الحاكي ، وهى فكرة تضرب بجذور عميقة فى التراث القصصى ، سواء فى صورته القصصية أو فى صورته الشعبية ، ثم هو ثانيا ، يتحدث عن مسرح بسيط يخلو من الزخرفة والإضاءة والديكور وخشب المسرح ، وكل شئ يتم عفويا بلا تعقيد وبلا تكلف ، ثم هو وهذا هو الأهم يفرق بين المقلد والممثل .

وقلنا « هذا هو الأهم » لأن التفريق بين الوظيفتين يجعلنا فى مواجهة الشكل الأصيل ، فهو شكل لا يقوم على فكرة الخداع والإيهام ، التى يتقمص فيها الممثل شخصية البطل ، ويتخذ اسمه وصفاته ، ويشاركه فى ملامحه ، ويوهم المتفرج أنه إزاء البطل الحقيقى ، ويحوّله إلى متلق يندمج فى عملية التمثيل والإيهام . ولكنه يقوم على فكرة التقليد ، فهو بداية يتفق مع الجمهور على أنه يؤدى « لعبة » ، وأنه سيقوم بتقليد الشخصية ، ويحتفظ باسمه وملابسه ويقلد الشخصية دون أن يتقمصها ، ويعرف جمهوره ذلك ، ويشاركونه اللعبة ، ويتحولون إلى « مشارك » بدلا من متلق .

ولكن عنصر المداح لم يستغله الحكيم كثيراً ، فهو فى مقدمته النظرية يرى أن وظيفة المداح قد لا يحتاج إليها ، وإن احتاج إليها فلكى تؤدى الدور الذى كان يؤديه

« الكورس » فى المسرحيات الإغريقية ، وهو فى الجانب التطبيقى لم يستغل وظيفة المداح فى كل المسرحيات ، فيما عدا مسرحية واحدة ، وهى مسرحية « أجا ممنون » للشاعر التراجيدى اسخيلوس ، وقد استخدمه هنا بديلاً للكورس الإغريقى ، فهى مجرد عملية إحلال ، بل إنها حدثت من وظيفة الكورس الإغريقى ، كمجموعة ترمز إلى صوت القدر ، متمثلاً فى المداح ، الذى لا يقوم إلا بعملية الإلقاء ، مع أن وظيفة المداح يمكن أن تستغل بطريقة أعمق ، وتتحول إلى صوت للجماهير ، وتنمى من عملية المشاركة التى يهدف إليها الشكل الأصيل .

حدد الحكيم ملامح الشكل الأصيل ، ثم أراد أن يطبقها على مسرحيات عالمية ، بهدف إثبات أن الشكل الأصيل النابع من البيئة المحلية ، يمكن أن يستجيب لفكرة العالمية ، وأن يصبح جزءاً من التراث الإنسانى ، وقد اختار مسرحيات من ييشات أوروبية مختلفة ، إيطالية أو إنجليزية ، أو فرنسية أو غير ذلك ، واختارها من القديم والحديث ، لكى تمثل الحقب التاريخية للحضارة الغربية ، وتلك هى : « مأساة أجا ممنون » لأسخيلوس ، و « هاملت » لشيكسبير ، و « دون جوان » لمولير ، و « بيرجينت » لإيسن ، و « بستان الكرز » لتشيكوف ، و « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبيرانديللو ، و « هبط الملاك فى بابل » لدورينمات .

حاول الحكيم أن يجرب نظريته ، وأن يخضع هذه المسرحيات السابقة لفكرة الراوى (الحاكي) والبطل (المقلد) ، وهى فكرة تسيطر على التراث العربى والتراث الشعبى ، وقد رأينا من قبل أن مقامات الحريرى ، ومغامرات السندباد ، يعتمدان بالدرجة الأولى على هذه الفكرة .

ولكننا لسنا فى معمل لنطبق قالباً صنعه الحداد من الخشب أو من الحديد ، نحن إزاء شكل فنى يختمر فى البيئة ، ولا ينفصل القالب عن المضمون ، ومن هنا تحولت هذه المسرحيات إلى عظام معروقة ، وفقدت عمقها وتحليلها وفلسفتها وصراعتها ، إنها لم تكتب من أجل فكرة الراوى والمقلد ، ولكنها كتبت من واقع بيئتها ، وخلقت شكلها ، كان من الأفضل أن الفكرة عند الحكيم تختار شكلها من واقع تجربة ، يقدمها الحكيم وهو كاتب مسرحى حساس ، أو يختار على الأقل مادة لها من واقع التراث العربى ، الذى يخلق شكله البسيط والتلقائى ، والمناسب لهذه الفكرة غير المعقدة عن الراوى والمقلد .

فالشكل ليس هو إطارا خارجيا ، وإنما هو ماء الحياة يبعث في الجسد كله ، إنه يختلط باللغة والأسلوب والبناء والمضمون ، ولا يمكن فصل عنصر عن آخر ، ولا يمكن إعادة التجربة الفنية في شكل آخر ، إنها هكذا مخلوق مائل ، لا يمكن العبث بأجزائه ، وإلا لأصبح مشوها ، إن هاملت شيكسبير هى هاملت شيكسبير ، يمكن ترجمتها أو استيحاؤها ، ولكن لا يمكن صبها في شكل آخر ، وإلا بدت نافرة معروفة .

هاملت شيكسبير تقوم على الشعر ، وعلى اللغة الجزلة ، وتعرض لموضوع حول الشك واليقين ، يتطلب تحليلات نفسية ، وصراعات داخلية ، وهى بهذا التصور قد فرضت شكلها ، وتوجهت إلى الخاصة ، الذين كانوا يمثلون جمهور المسرح فى عصر شيكسبير .

ثم يأتى الحكيم بعد ذلك ، فيجرد هذه المسرحية من شكلها ، ويخضعها لفكرة الراوى ، ويحولها إلى شكل شعبى . ، يغير من لغته ، ويضفى عليها لغة شعبية ، فى مفرداتها ولوازمها وتعبيراتها .

وتكون النتيجة عملا ، لا هو شرقى ولا هو غربى ، أشبه بحسناء إنجليزية تسير فى شوارع لندن وقد ارتدت الحجاب والجلباب ، ولم تعد هذه المسرحية تحتل الطعم الشعبى ، الذى أرادها لها الحكيم ، فالموضوع هو موضوع نفسى تحليلى ، لا يثير فضول المستمع الشعبى ، والأعلام الأجنبية ، والتاريخ يدور حول يوليوس قيصر ، والأساطير تدور حول ربة النهار وعن غيرها من ربات الإغريق ، واللغة تتحدث عن الجليد ، وعن الفلسفة ، وعن الدنيا التى تشبه حديقة غير مهذبة ، على حد تعبير هاملت (ص ٨١) .

إن الحكيم صادق فى فكرته النظرية عن الشكل الأصيل ، ولكنه لم يتخلص بعد من ثوبه الأوروبى ، فهو أولا يحاول أن يجد لنظريته مبررا فى المسرح الأوروبى ، فى عودته إلى المتابع البدائية ، وفى توريته على الأشكال المعروفة تحت عنوان « اللامسرح » anti theatre ، والحكيم ثانيا يبحث عن نماذج التطبيقية من واقع المسرح الأوروبى ، حتى يثبت فكرته عن العالمية .

إن العالمية لا تكون فى الترجمة أو فى الاقتباس أو فى عرض منجزات الآخرين ، ولكنها تبدأ فى الواقع ، وتعبّر عن بيئة محلية ، وتحمل خصوصيته ، ثم تتحول إلى العالمية ، مع حضارتها ومع إنسانها .

وإذا كان الحكيم قد وقع فى قبضة العالمية ، فإن يوسف إدريس قد وقع فى قبضة المحلية « فى مسرحيته « الفرافير » ، التى أصدرها سنة ١٩٦٤ م .

بدأ إدريس مسرحيته بمقدمة ، دعا فيها إلى مسرح مصرى ، مثلما هناك مسرح أوروبى ومسرح يابانى ، يقوم على فكرة « مسرح السامر » الذى يمتد إلى جذور شعبية من واقع البيئة المصرية .

وقد خطا بعد الحكيم خطوتين ، أحدهما تتمثل فى تركيزه على عنصر مشاركة الجمهور ، حقا ، إن الحكيم أشار فى مقدمته إلى هذا العنصر ، ولكننا لم نجد له تأثيرا فعلا خلال المسرحيات العالمية ، التى طبق عليها فكرته ، أما إدريس فقد اهتم بهذا العنصر كثيرا ، أكد عليه فى المقدمة ، وردده على لسان « فرفور » داخل المسرحية ، أكثر من مرة . والخطوة الأخرى تتمثل فى أن إدريس ، قد اختار لتطبيق فكرته مسرحية من إبداعه ، وتمتد بجذور إلى التراث الشعبى ، وتعتمد على « فرفور » أو الجدع ، أو الشاطر ، أو غير ذلك من مسميات تطلق على بطل مسرح السامر ، وهو صورة شعبية من البطل المراوغ ، الذى استعرضنا مسيرته فيما سبق ، وتابعناه وهو ينتقل من المقامات ، إلى التراث الشعبى ، وأخيرا وهو يتفاعل مع التراث العالمى .

ولكن ليس كل ما يتمنى المرء يدرك ، وليس بالضرورة أن تنجح الفكرة النظرية عند التطبيق العملى .

دعا المازنى فى مقدمة « إبراهيم الكاتب » إلى أن تكون لنا رواية مصرية ، كما أن هناك رواية فرنسية وإنجليزية وروسية ، ولكن عند التطبيق جاءت روايته تسبح فى جو أوروبى ، ينتقل فيه من فندق إلى فندق ، ومن فتاة إلى فتاة ، ومن تأمل إلى تأمل ، وهو فى كل ذلك بعيد عن الواقع المصرى (١) !

ودعا الحكيم إلى قالب مسرحى يقوم على التراث الشعبى ، ولكنه وقع تحت قبضة أسخيلوس وشيكسبير وموليير وبيرانديلو وأيسن وتشيكوف ، فجاءت دعوته أشبه بهمايكان من بلاستيك فى فترينة فرنسية ، العيون زرقاء ، والشعر أشقر ، والوجه عاجى ، ولكنها ترتدى عباءة صحراوية .

(١) انظر : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ص ١٦٧ .

ويوسف إدريس يدعو إلحاح إلى مشاركة المتفرج ، وتحويله إلى ممثل ، ولكن لا يكفى أن ينص على ذلك فى المقدمة ، أو يورده على لسان فرفور أو المؤلف داخل المسرحية ، وفى أكثر من مناسبة ، ويفقد فرفور دوره التلقائى ، ويتحول إلى فيلسوف عصره ، وإلى منظر كبير يتحدث عن الروايات القديمة وعن الروايات الجديدة :

« دلوقت فيه ممثلين بيعملوا روايات ، يمثلها واحد لرحله بس ، ده حتى فيه أحدث من كده بكثير ، بيعملوا دلوقت روايات ما فيهاش ولا حد أبدا ، الدنيا اطورت قوى قوى ، والناس اتقدمت ، وأنت بس اللى راكن عند رواية أحيانا ده » .

ليس هذا كلام فرفور.. « ابن المصطبة » ، ولكنه كلام فرفور قد خرج لتوه من دماغ يوسف إدريس .

قد تكون هناك حركات تمثيلية ، يقوم بها ممثل يندس بين الجمهور ، ولكن مسرحية الفرافير ، تتحول فى النهاية إلى حوار بين اثنين ، هما فرفور والسيد ، وتقل العناصر الأخرى ، ومن ثم يقل عنصر مشاركة الجمهور ، ويتحول إلى بعض الخدع لا تنطوى على المتفرج الذكى .

لم تكن شخصية « فرفور » امتدادا فنيا للبطل المراوغ ، الذى رأينا له صورة تلقائية عند السروجى ، وثانية سعيدة وراضية عند السندباد ، وثالثة كرنفالية عند كافكا . ولكنه كان امتدادا هزليا وهابطا ، فقد تحول إلى واحد ، أو واحدة ، من أبناء الحى الشعبى ، « يردح ويفرش الملاية » ويطلق قواميس البذاءة ، والنكات الوقحة ، التى تقوم على إشارات جنسية مكشوفة . وأصبحت المسرحية كلها نقارا وشجارا ومناكفات ، تثير غيظ القارئ ، وكأن فرفور هو « زرزور » ينقر على أعضاء المتفرج ، وبذلك فقدت هذه الشخصية سر جاذبيتها ، فقد كان الراوى عند الحريرى يتعلق به ويتابعه ويستمتع بمغامراته ، وكانت مديرة الفندق عند كافكا تعجب به وتحس بجاذبيته دون أن تعرف السبب ، أما فرفور فهو شخص مناكف ، غير مهذب ، يلقي بالنكات البذيئة ، ويتدخل فيما لا يعنيه وبطريقة فجأة ، تضع سداً بينه وبين المتفرج ، ولا تمكن من بناء عنصر الثقة .

وقد انعكس هذا على البناء الفنى للمسرحية ، فجاءت لغتها موعلة فى العامية ، ومفرداتها خشنة ، بدائية تقوم على التلاعب بالألفاظ ، وذلك مثل :-

« ويجحت وجحشت وباينك حترقص كمان » (ص ١٤٧) .

« يا واد عيب بلاش تلبخ ، يعنى لما كان هنا كنت ماشى زى الكلب » (ص ١٥٣) .

« إن جيت بكرة من غير فلوس ، لموكلاك أنت وولادك طين » (ص ١٥٧) .
« أصل دول زى أبوهم ما يجوش بالذوق ، ماتيللا يا ولاد ستين كلب »
(ص ١٦٠) .

« ما فيش واحد ابن حلال ، يتمطع كده ، وبهفنا حل » (١٩٢) .

إن مشكلة إدريس فى تلك المسرحية ، أنه هبط إلى الشعبية المبتذلة ، دون أن يتجاوز إلى عالم الفن ، واقتد حتى الجو الخاص الذى كان يجده الفنان الشعبى بوسائله الفطرية ، والتي كانت ترتفع بالمشاهد إلى عالم الخيال والإثارة . إن الفرافير جاءت تقليداً حرفياً لعالم الحارة ، ظهرت آثاره ليس على لغة المسرحية فحسب ، بل امتدت إلى رؤيتها الفلسفية أيضاً .

إن المسرحية تدور حول نظام التقسيم الكونى بين عالم الأمياد وعالم الفرافير ، وهى فكرة موهلة فى التراث الشعبى ، فالعين لا تعلق على الحاجب ، والماء لا يجرى فى العالى ، ويوسف إدريس تقبل هذه الفكرة ، ولم يستطع أن يجد لها حلاً ، ولم يستطع واحد من المتفرجين أن يسعفه بحل ، بل إن المسرحية تنتهى ويتحول هذا التقسيم إلى نظام كونى ، ويصبح فرفور ذرة تدور حول السيد ، لأن نظام الكون يقوم على أن الذرة الخفيفة تلف حول الذرة الثقيلة ، وحين حاول فرفور أن يتمرد على هذا النظام صعقته الكهرباء .

وبذلك سدت المنافذ أمام التغيير ، حقا إن هذه الرؤية تمثل نسيجاً قوياً فى فلسفة العامة ، ولكنه نسيج منحرف عن الرؤية الصحيحة للحضارة العربية الإسلامية ، التى لا تعترف بهذه الحدود الصارمة ، ولا بأزلية هذا التقسيم ، ولا بتلك القدرة العمياء ، حقا إن « سندباد الجمال » قد عوقب على تطلعه نحو قصور سندباد البحرى ، ولكن العقاب لا يعنى قدرة عمياء وحدوداً لا تقبل التجاوز ، ولكنه عقاب بسبب الحسد والسخط والتطلع إلى ما فى أيدي الآخرين ، دون أن يبذل جهداً ، وقد لقنه السندباد البحرى درساً ، وهو يطلعه على المصاعب التى لاقاها حتى استطاع أن يحصل على هذا المال ، ثم تحولا إلى صديقين ، يجتمعان كل يوم ، ويتحادثان ، ويتقاسمان الطعام ، لقد وجد

الحل الذى وضع يوسف إدريس أمامه كل الحواجز .

- ١٧ -

إن الحديث عن المسرح المصرى ، لا يعد بنا عن الرواية العربية ، فنحن أساسا لزاء البحث عن شكل أصيل ، سواء فى المسرح أو فى الرواية أو فى غيرهما ، والأصالة رؤية جوهريّة ، تنبثق من موقف حضارى شامل ، وهى تكون صادقة بمقدار ما تلقى بظلالها على المسرح والرواية وغيرهما .

وبالفعل قد بدأ الأدباء ، سواء فى عالم المسرح أو عالم الرواية ، يحسون بأهمية البحث عن شكل أصيل ، وتعددت المحاولات فى ميادين عديدة ، ففى مجال الرواية مثلا تزايدت هذه المحاولات ، وأصبح من الصعب على الناقد أن يتابعها واحدة واحدة ، ومن هنا سوف أتحدث عن هذه المحاولات ، خلال عنوانين كبيرين ، يشكلان الفصلين القادمين ، وهما :

١ - الشكل التاريخى .

٢ - الشكل الشعبى .

الفصل السابع

**الشكل التاريخي
وعنصر الزمان**

التاريخ بين المضمون والشكل

- ١ -

الشكل التاريخي غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية .

الأخبار التاريخية هي ما تنائر في الكتب القديمة من حوادث ، اختلط فيها الواقع بالخيال ، والتاريخ بالأسطورة . مثلما نجد في كتب وهب بن منبه ، وعبيد بن شربة الجهمي ، والهمداني ، والطبري ، وابن الأثير .

وقد رأى الاستاذ فاروق خورشيد في مثل هذه الأخبار ، ما يسميه بالرواية العربية ، وراح يلتبس ما في هذه الرواية من إمكانات فنية ، مثل الاختلاط بين الشعر والنثر ، والاعتماد على الراوي .

ولا بأس من هذه التسمية مع احتراز لا بد منه . وهو أن تكون هذه التسمية مقابلاً لما أسميته في الفصل السابق بالشكل التراثي ، وهو شكل يمثل لحظته التاريخية ، وليس حتماً أن يمثل اللحظة الراهنة ، ولا أن يكون من صنع الأجيال الحالية .

الأجيال الحالية قد تبدأ منه ، بل يجب أن تبدأ منه ، ولكن لتؤسس عليه ، ثم تتجاوزه ، بمعنى أن تضيف إليه بما يثبت أنها حية متفاعلة ، وأنها غير الآباء والأجداد ، وإن كانت تنتسب إلى الآباء والأجداد .

والرواية التاريخية هي ما عرقة تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث ، من أعمال تقوم في مادتها الأصلية على الأخبار التاريخية ، المتناثرة في الكتب القديمة ، ثم تصوغها في شكل روائي ، وفد إلينا من أوروبا مع الاحتكاك الحضاري في العصر الحديث . وتقابل ما أسميناه في الفصل السابق بالرواية التقليدية .

فالرواية التاريخية تقوم على أسس الشكل التقليدي ، من تصوير للشخصية ، وبداية مشوقة ، وعقدة مجبوكة ، ونهاية موحية ، وغير ذلك من عناصر عرفت بها الرواية الواقعية في العصر الحديث .

ولعلني لا أبعد لو قلت : إن الرواية التاريخية بهذا المفهوم التقليدي ، إنما هي جزء من الرواية الواقعية بطريقة ما ، فهي تحاول أن توهم بالواقع التاريخي ، وأن تستحضر الفترة ماثلة ، ويلجأ مؤلفها إلى الصدق في تصوير الموقف ، وإدارة الحوار ، وتوجيه الشخصية . بما يساعد في مجموعه على استحضار تلك الفترة ، ماثلة حية ، فهي إذن

تعتمد على عنصر الخداع « الإيهام » ، وتحول القارئ إلى متلق « يندمج » فى عالم الرواية ، الذى يجبكه له المؤلف فى قدرة ، وهو مؤلف عارف بكل شئ ، قادر على كل شئ ، شأن وظيفة المؤلف فى الرواية التقليدية .

إن ما يصنعه مؤلف الرواية التاريخية ، هو عين ما يصنعه مؤلف الرواية التقليدية ، وكل ما هنالك أن الأول يستمد مادته من واقع التاريخ ، أما الآخر فهو يستمد من واقع الحياة المعاصرة ، ويبقى بعد ذلك أنهما يعتمدان على شكل واحد ، يقوم على تقاليد إغريقية أوروبية ، ويخضع لعنصر الزمن التاريخي . الذى تتوالى فيه الأحداث مطردة ومسببة ، حتى تصل إلى قمة نضجها ، ثم تأخذ فى الانحدار حتى الغروب .

ويمكن أن نلتصق هذا النموذج عند بلزاك وزولا وغيرهما من كتاب الرواية الواقعية التى تمتاح من التاريخ المعاصر ، أو عند والتر سكوت واسكندر ديماس وغيرهما من كتاب الرواية الواقعية ، التى تمتاح من التاريخ القديم .

أما محاكاة النموذج فإننا نجد عند جورجى زيدان ، وعلى الجارم ، وباكثير ، وأبو حديد ، والعريان ، وغيرهم كثيرون ممن نشأوا جنباً إلى جنب وفى فترة واحدة مع كتاب الرواية التقليدية من أمثال : هيكل ، المازنى ، لاشين ، طه حسين ، نجيب محفوظ . تعتمد الرواية التاريخية على مضمون يضرب بجذوره إلى التراث ، ولكن درجة الاقتراب من التراث . تختلف من كاتب إلى كاتب .

بعض الكتاب يعيد التراث دون أن يؤوله ، فقط يحسن عرضه من خلال « التكنيك » ، الذى اكتسب بعض ملامحه من الرواية الأوروبية فى مفهومها التقليدى ، وأكبر مثال على ذلك هو السحار ، كما ذكرنا فى فصل « عودة التراث » .

وبعض الكتاب يعتمدون إلى تغريب التراث ، ويحولونه إلى أرضية باهتة تلعب دور « الديكور » ، أو دور « التابع » فى الأفلام السينمائية ، الذى يقف بجوار البطل ، لكى يظهر صراحة ، يستبد بمعظم المساحة ، وأكبر مثال على ذلك هو جورجى زيدان ، كما ذكرنا فى فصل « تغريب التراث » .

وبعض الكتاب يؤولون التراث ، هم يعتمدون عليه كنقطة انطلاق ثم يحاولون أن يعطوه معنى جديداً ، يفرقه فى شكل مبتذل ، تختلط فيه الحكايات بالروايات البوليسية بالأفلام السينمائية ، فيضيع التراث داخل بهلوانية الشكل . وأكبر مثال على ذلك هو الجارم ، وغيره

من كانوا صدى للنزعة التوفيقية ، فى المجال السياسى والمجال الاجتماعى ، فحاولوا أن يوفقوا بين التراث وبين القوالب الأوروبية ، فكانت النتيجة انتصارا لهذه القوالب على حساب المضمون ، كما شرحنا ذلك بالتفصيل فى فصل « النزعة التوفيقية ١ » .

ولكن الشكل التاريخى تجاوز النزعة التوفيقية ، وتخلص من الثنائية الحادة ، وانطلق من التراث فى المضمون وفى الشكل معاً ، وتصالحت على أرضه بقية الأطراف .

- ٢ -

قلنا من قبل إن الشكل التاريخى غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية . ونضيف الآن أن هذه الأنواع الأدبية يترتب بعضها على بعض تاريخياً . فالأخبار التاريخية معبرة عن قضايا عصرها ، ولكنها لا تستطيع أن تعبر عن قضايا عصرنا ، لسبب بسيط ، وهو أن قوم تبع وطسم وجديس والعمالق لم يعيشوا القضايا التى يعيشها الإنسان المعاصر .

والرواية التاريخية هى استيحاء للمضمون دون الشكل ، وما كان لها أن تكون استيحاء فى المضمون والشكل معاً ، لأنها خضعت للنظرة الأوروبية فى كل شئ ، إنما تغير ذلك حين تغيرت النظرة ، وبدأ الشبح الأوروبى يخف ، ليفسح الطريق أمام أطراف آخر .

ونضيف هنا أمراً ثانياً ، وهو أن سعد مكاوى قد لعب دور همزة الوصل التى تصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى ، فقد قام بخطوة واسعة نحو الشكل التاريخى ، تعتمد على المضمون ، وتضيف بعض القسمات « التيمات » المستمدة من الشكل التاريخى ، مثل توظيف عنصر الشعر ، والاعتماد على شخصية الراوى .

قضيتان أساسيتان تشكلان عالم سعد مكاوى ، الأولى تتمثل فى السلطة ، ويمكن أن ترمز لها برواية « الكرباج » ، والأخرى تتمثل فى الشعب المقهور ، ويمكن أن نرمز لها برواية « السائرون نياما » ، والعنوانان دالان ويترتب كل منهما على الآخر ، فالكرباج هو رمز القهر ، وقد أدى إلى تلك النماذج المخدرة ، والتى كأنها تسير أثناء النوم فاقدة الإدراك .

وال مؤلف من أجل إبراز عنصر المقاومة ، يعتمد على التراث الضوفى ، المتمثل فى الأولياء والأضرحة والكرامات وغير ذلك من أحلام يجترها الشعب ، وتحول عنده إلى

مانعة صواعق ، يتشبث بها حتى لا يفقد ذاته .

ومن هنا تناثرت فى رواياته لغة صوفية موحية ، وعبارات مكثفة كأنها الشطحات تعكس ذلك الجو الأثيرى ، فإذا أضيف إلى ذلك اعتماده على الراوى ، وتوظيف الشعر ، كانت النتيجة ما سبق أن ذكرناه من أن سعد مكاوى قد وقف على عتبات الشكل التاريخى ، وإن كان لم يقتحمه .

هو لم يقتحمه بسبب هذا التمسك الحرفى بأحداث التاريخ ، فهو يحدد فترته التاريخية فى رواية « الكرباج » ويذكر منذ البداية أنها تغطى عشرين سنة ، تمتد ما بين السنوات العشر الأخيرة من القرن الثامن عشر ، والسنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر ، وهو يحدد الفترة التاريخية لروايته « السائرون نياما » خلال ثلاثين سنة (١٤٦٨ - ١٤٩٩ م) فى عمر سلطنة المماليك التى حكمت تاريخ مصر والشرق ٢٦٧ سنة كما يقول .

وهو أمر يثير الغرابة أن يلجأ فنان إلى مثل هذا التحديد التاريخى الصارم ودون مبرر ، وكأنه مؤرخ دقيق يحدد البداية والنهاية ، ويحاول أن يغطى ما بين البداية والنهاية ، بأمانة ودون خروج عن الفترة الزمنية . إن الفن ليس تسجيلا تاريخيا ، ولا تحديدا صارما ، إنه لحظة تبحث عن الجوهر فى التاريخ ، وهو جوهر يتخطى الحدود الزمنية ، ويبقى ثابتاً زنتسرا لصادت تصنعه الأجيال .

ومن هنا وقعت رواياته تحت قبضة التاريخ ، وكأنه معلم يقدم الأحداث ، ويستخلص العبرة ، فهو فى « الكرباج » حريص على متابعة الجبرتى ، واستقصاء الشخصيات من أمثال قبطان باشا وخورشيد باشا ومحمد على والألفى .

وهو حريص أيضاً على تلك النهاية ، التى تؤدى إلى إعدام البطل على باب زويلة . وحتى يبررها أضاف إليها جملة تعليمية إرشادية ، وكأنه معلم يحذر طلابه من الوقوع تحت دائرة الاستسلام ، ويدعوهم إلى مواصلة الكفاح ، فيقول فى أسطر ينهى بها روايته :

« وخايلت سعيد وهو يتقدم من الخية ، صورة وجه عمر مكرم ، وهو يستقبل فى دمياط فرج الله ومروان وآخرين ، ليبدءوا مرحلتهم النضالية الجديدة ، على طريق الحرية ، الذى لا يتوقف عند جيل ، ولا تحده نهاية » .

وربما كانت روايته « لا تسقنى وحدى » ، هى أفضل رواياته فيما نحن بصددده ،
فهى قد تخلصت من التحديد الصارم فى عقدين أو ثلاثة ، وهى تدور حول شخصيات
تراثية ، من أمثال السهروردي والجعبرى وابن الفارض وابن عربى وعز الدين بن عبد
السلام ، وغيرهم ممن لا ينتمون إلى فترة تاريخية محدودة ، ولا إلى إقليم واحد ،
فبعضهم من مصر ، وبعضهم من العراق ، ولكن جميعهم يمثلون روح المقاومة الممتدة
على مدى العصور والأمكنة .

وقد أدى هذا إلى توظيف « المقهى » بطريقة لم يسبقه إليها سابق ، وأصبح تعبيرا
عن روح الجماعة ، يجلسون عليه وينشد لهم صاحب الرواية قصة الحاكم الطيب
والوزير اللثيم (ص ٤١) ، ويروى لهم عمران قصة الشابة التى تزوجت من الوزير
العجوز (ص ٦٤) ، ويرسل لهم علاء الدين مواويله الشاكية ، وغير ذلك من أحاديث
تدور على المقهى ، وتتناثر بين الحين والحين ، فتعكس أهميه هذا المكان ، وإن كانت
لم تصل به إلى حد أن يلعب دور البطولة ، فيشكل الأحداث ، ويقرر المصائر .

حقا ، تقدم سعد مكاوى فى هذه الرواية خطوة أو خطوتين ، وربما أكثر ، ولكنه
ظل متردداً دون أن يقتحم الباب ، ويستقبل الفضاء الواسع .

وهنا نجد أنه يقع فى حرفة من نوع جديد ، فإذا كان فى « الكراج » أو فى
« السائرون نياما » قد وقع تحت قبضة فترة تاريخية محددة ومحدودة ، فإنه فى « لا
تسقنى وحدى » ، وقع تحت حرفة نوع من التصوف ، سبق أن شرحته فى الكتاب
الأول ، ورأيته ينتهى بأصحابه إلى عزلة يجترونها فيها شطحاتهم فى لذة سرمدية .

قد يخيل للقارئ أن عنوان « لا تسقنى وحدى » عنوان يشير إلى مشاركة
جماعية ، فهو لا يريد أن يستأثر بالكأس وحده ، ولكنه يريد أن يشرك معه الآخرين .

« والآخرون » ليسوا هم جماهير الشعب ، الذين رأينا لهم تواجداً فى رواية
« الكراج » ولكنهم مجموعة من المتصوفة ، ينتمون إلى فكرة وحدة الوجود ، وهى
فكرة استسلامية غريبة ، وبعيدة عن الزهد بمعناه الإسلامى ، الذى يتحول إلى مقاومة ،
تضحي بالمادة من أجل العقيدة ، إن الموال الذى أنشده علاء الدين (ص ٤١) ونقلناه
عن شيخه السهروردي يفسر لنا هوية هذه الجماعة ، التى تبحث عن « الشمل » بكأس
الصوفية :

« اسقنا .

اسقنا ووجدنا واهدنا أن نتلاقى وتتواصل .

واسق معى كل العطاشى ، ولا تسقنى وحدى .

اسقنا من عين وجودك ، ومن معين جودك » .

ومن هنا نرى هذه الجماعة تتوارد على ألسنتهم مفردات مثل العطش والسكر والذكر والحقيقة والعشق والجمال والسكينة . وغير ذلك مما يمثل عالماً خاصاً ، لا يختلف عن الشطحات الغامضة التى كان يرسلها أصحاب وحدة الوحدة .

إن الشيخ الجعبرى يقدم نصائحه للبطل التى نستخلص منها مثالية صوفية ، تبعد عن أرض الواقع ، لتستمتع بجنة الخيال فمرة يقول له « لا أراك إنساناً يا علاء الدين بل موقفاً » ، وأخرى يقول له « أنت فى آخر الحساب وعند الحقيقة موال لا رجل » .

وقد أصبح علاء الدين عند حسن ظن معلمه ، يرسل المواويل ، ويبتعد عن أرض الواقع ، حى ضاقت به زوجته وقالت :

« طول حياته لم يفعل شيئاً نافعا واحدا ، مواويل فى مواويل ، دعينى أفكر ، أقفل الباب على واركينى أتأمل ، ارفعى يدك عنى وكفانى عذابات زمانى ، لم يستطع حتى أن يمتعنى بولد ، يملأ على حياتى ، أو بنت تشغل وقتى » .

وتأتى النهاية مستسلمة وقد اعتزل هؤلاء فى جبل المقطم ، يصادقون الأطباء ، وينشدون الأشعار ، ويتبادلون كئوس السكر . وقد حاول المؤلف كعادته أن يخفف من هذه النهاية ، التى أدت إليها التمسك بحرفية التصوف بمعناه الغريب ، ولكن محاولته بدت ملفقة ومتكلفة ، فالجنود يداهمون الجماعة فى جبل المقطم ، وبدلاً من أن يقاومهم سائر الناس : يتف فى حركة صبيانية ، وكأنه فوق خشبة المسرح ، لينشد مواله الذى ينهى به الرواية :

مجدا فى شوق مجدول

وطريقى موج موصول

لا حاكس الأرعول

ولاحا أبطل أقول

كانت روايات سعد مكاوى همزة الوصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخي ، ولكنها فى الوقت نفسه مسئلة عن « المأزق » الذى وقع فيه الشكل التاريخي ، فقد حددت له بعض المعالم ، ليتحول هذا الشكل عند غير المهوبين إلى تقليد . وكأنه شئ أمرنا به الشارع ولا نعقل له معنى ، إذا استعزنا هذا الاصطلاح من أفواه الفقهاء .

إن تركيز سعد مكاوى على العصر المملوكى ، تحول إلى تقليد يتبعه الروائيون دون تساؤل ، ودون أن يعوا المأزق بكافة أبعاده ، وتوالت الروايات التى تستوحى العصر المملوكى ، لدرجة أنها يمكن أن تشكل رسالة جامعية كبيرة تحت عنوان « صورة العصر المملوكى فى الرواية العربية » .

فى تركيبة المبدع العربى شئ أقرب إلى « غريزة القطيع » ، فما إن يبدأ رائد ما خطوة جديدة ، حتى تتوالى الأعمال تتابع هذا الطريق ، بدأ هيكل وصف القرية ، وبدأ جورجى زيدان الهجوم على من يسميه رجل الدين ، وبدأ أصحاب مدرسة الفجر يدعون إلى الشكل الجديد ، وبدأ تيار العبث يظهر عند يوسف الشارونى وإدوار الخراط ، وبدأ سعد مكاوى يركز على صورة العصر المملوكى ، وإذا بكل هذا يتحول إلى تقاليد يجترها اللاحقون عن السابقين دون تساؤل .

إن العصر المملوكى يمثل حلقة « انحراف » فى مسيرة التاريخ العربى الإسلامى ، وغاية المبدع ، وهنا قمة المأزق ، أن يصور أبعاد هذا الانحراف ، وقد تتسع نظرتة فيصور عوامل المقاومة الممثلة فى جهاز المناعة ، ولكنه بعد ذلك لا يستطيع أن يتجاوز هذه الأبعاد ، إن تعبير انحراف يعنى أننا إزاء حالة مرضية ، تستغرق جهود المبدع ، ومن هنا نرى جميع الذين استوحوا هذا العصر ودون استثناء ، يقعون أسرى هذه الحالة المرضية ، فجاءت رواياتهم تعبيراً عن مرض وتشخيصه وأحياناً علاجه ، ومن هنا لم يستطيعوا أن يعبروا عن جوهر تلك الحضارة ، ولا عن رؤيتها الخاصة والمستقلة ، والتى هى نتيجة حالة صحية ، تأخذ وتعطى ، إن المرض قد استهلكهم فجاءت رواياتهم مريضة ، ولو تجاوزوا المأزق واختاروا فترات صحية لجاءت رواياتهم صحية ، تعبر عن موقف فى تلقائية ودون عجز .

- ٣ -

إن كل ما سبق يعد مقدمة أولى ، تضرب إلى الجانب التاريخي ، الذى يرصد فكرة

التطور فى مسيرة الخبر التاريخى والرواية التاريخية والشكل التاريخى ، فى محاولة لتحديد مفهوم الشكل التاريخى ، الذى يمثل الخطوة الأخيرة ، على أرضها يتصالح الطرفان ، فالمضمون يصبح جزءا من الشكل ، والشكل يصبح جزءا من المضمون .

ونضيف الآن مقدمة ثانية ، تقترب إلى الجانب الفنى أكثر من الجانب التاريخى ، وتتعلق بالمقارنة بين الشكل التاريخى والشكل الشعبى ، فى محاولة للاقترب من هوية كل منهما .

فقد سبق أن تحدثنا عن نقط الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى ، ونحن بصدد البحث عن القاسم المشترك فى فصل « الشكل الأصيل » . وذكرنا أنهما ينبعان من وجدان واحد ، ويضربان إلى جذور مشتركة .

ونتحدث الآن عن نقط الافتراق ، وهى أقوى فى الدلالة على الخصوصية . قد تؤكد نقط الالتقاء من جانب الأصالة ، أما نقط الافتراق فهى تؤكد من جانب التميز داخل التجذر .

الأدب الشعبى تلقائى ، وحين افتقد النقاد الذين يضعون له الأصول ، أخذ يبحث عن وسائله الخاصة ، التى يهتدى إليها الفنان الشعبى بفطرته ، وهى وسائل تتناسب مع مستمعه ، قد تكون ميلودرامية أو فانتازية ، ولكنها على أى حال تؤدي دورها مع مستمع من نوعية معينة .

أما الأدب الفصيح ، والذى نطلق عليه منذ هذا الفصل تسمية الشكل التاريخى ، لأنها تسمية تساهم فى الاقترب من طبيعة هذا الشكل - أقول أما الشكل التاريخى فإنه يقوم بالدرجة الأولى على الصنعة .

وتستطيع صنعة الصنعة نفورا من كثير من النقاد المعاصرين ، وحين يقولون هذا أديب صنعة فإنهم يعنون به أنه أديب حرفى ، يقل درجة عن الأديب التلقائى ، ثم يصفونه بالتقعر والتكلف ، وإذا كان التكلف ممتوتا يابل على قسر للموهبة أو على فقدان للموهبة ، فإن صفة « الصنعة » ليست ممقوتة بل هى مطلوبة ، لأن كل فن يقوم على صنعة ، وكل فنان مطالب بأن يتفهم أدوات صنعته ، وكل من يقول بغير ذلك فإنه يخفى عجزه أو ضمور موهبته .

ومن هنا فإن الحركة التى ظهرت فى الستينيات ، كرد فعل للحركات الجماهيرية

الغوغائية ، أخذت تعلی من دور الأدب الشعبي على الأدب الفصيح ، بحجة التلقائية والنفور من الصنعة والمسحة البورجوازية . إن مثل هذه الحركة بعيدة عن منطق الفن ، الذى هو فى جوهره صنعة قبل كل شئ ، وقرينة من منطق السياسة الذى يناق الجماهير . وإذا كانت السياسة قد أثبتت بين الحين والحين فشل الحركات التى تقوم على الغوغائية دون فكر يسندها ، فغير بعيد أن مثل هذه الحركة التى تلبس رداء العلم ، وتسهل كل شئ بحجة العلم ، سوف تلاقى المصير نفسه .

قد يكون فى هذا الكلام ما يفضل جانب الأدب الفصيح على الأدب الشعبي ، ولكنه لن يكون فى تفضيل جانب الشكل التاريخى على الشكل الشعبى ، إذ لا محل لهذا التفضيل ، فكلاهما يصدران عن أديب مبدع ، وكلاهما متاحان من واقع مشترك .

فالشكل الشعبى ليس تلقائيا ، مثله مثل السيرة الشعبية والمواويل والأمثال والعديد ، وغير ذلك من أمثلة مجهولة المؤلف وتدور على ألسنة الشعب ، إنه شكل يصدر عن فنان مثقف ومعروف ، يلجأ إلى المادة الشعبية ، ويعمل فيها بمبضعه ويحاول أن يستوحىها ، فهو إذن يقوم على مبدأ الصنعة ، التى تنقل المادة الخام من أصلها الأول ، وتحرفها إلى شكل جديد . مثله مثل الشكل التاريخى ، وكل ما لك هنا أن الصنعة هنا تختلف عن الصنعة هناك ، باختلاف المادة الخام المطروحة للتشكيل .

وفى هذا الفصل سوف نقوم بتحديد معنى الصنعة فى الشكل التاريخى ، على أن نرجع تحديد الصنعة فى الشكل الشعبى إلى الفصل القادم .

يقوم الشكل التاريخى على صنعة ، تقلد الكتب القديمة فى التأليف مما يمكن أن نسميه بالصنعة التأليفية ، وتقوم على صنعة تقلد لغة الكتب القديمة مما يمكن أن نسميه بالصنعة اللغوية .

ويحاول الأديب خلال الصنعة التأليفية ، أن يكون عمله الأدبى صورة قريبة من الكتب المؤلفة ، وهدفه أن يوهم بالثقة ، وأن يسحب قدرا من العلمية والحقائق المؤكدة على عمله ، وهو هدف لا يفرض على العمل الأدبى ، وإنما ينبع من خلال هذه المظهرية الخارجية ، ويصير جزءا من بنية العمل الفنية .

وهو من أجل ذلك يستخدم الهوامش فى أسفل . ويورد الاقتباس ، ويستخدم أى التفسيرية ، ويلجأ إلى التعبيرات الحذرة المشككة ، ويكثر من التقسيمات والتفريعات .

وهو لا يفعل ذلك خضوعاً لمنهج علمي ، بل يخضع لروح الفن أولاً وقبل كل شيء ، ومن هنا فإن الهوامش والاقتباسات والتعبيرات العلمية ليست عشوائية ، بل هي تأتي لتؤدي دورها داخل البنية الفنية .

جورجي زيدان في هوامشه يشير في بعض الأحيان إلى مصدره التاريخي ، ولكن هذا الصنيع لا يصل إلى حد الالتحام بالبنية الفنية ، فالمصادر حقيقية ، وهو يقوم بعمل علمي لكي يوثق معلوماته ، ويؤكد للقارئ إن هذا الأمر حقيقة يعتمد على مصادر علمية ، خاصة إذا كان هذا الأمر يتصادم مع تركيبة الإنسان الشرقي .

وهذا غير محمد مستجاب الذي يلجأ إلى هوامش ، ليست تحيل إلى مصادر حقيقية ، لأنه لا يكتب بحثاً علمياً ، بل هو يقصدها لمظهر فني ، يوحى بالحقيقة ، وأحياناً كثيرة يستلج نبيرة تهكمية . فالهامش هنا ليس بعيداً عن المتن ، إنه جزء منه ، ملتحم به ، ويعمل على تطوير حركته ، وإن كان قد وضع لأسباب فنية أسفل الصفحة . أما الصنعة اللغوية فهي تأتي من أن لغة الكاتب ، تكون قريبة من لغة المؤلفات والقواميس القديمة ، في محاولة لإيهام القارئ بهذا البعد التاريخي ، وحتى يخلع على عمله « هالة » ، ويحوّله إلى شيء شبيه بالثرثرة ، فتكون له القوة المستمدة من التاريخ ، لأنه يتكلم بلغة التاريخ .

ومن هنا لا نستطيع أن نحكم على هذه اللغة بأنها حوشية ، أو قاموسية ، أو ميتة بعيدة عن واقعنا المعاصر ، لأن كل هذه الصفات مطلوبة هنا ، ويتعمدها المؤلف ، حتى تصبح لغته تاريخية ، تحمل لوازم التحدث التاريخية في المفردات والتراكيب .

وهي ظاهرة يعمد إليها الغيطاني منذ مجموعته الأولى ، فيحاكي الأصل التاريخي ، بطريقة لا تستطيع فيها أن تفصل بينها بين الأصل والفرع .

وقد لاحظ الدكتور مراد في كتابه « العناصر التراثية في الرواية العربية » ، إن الغيطاني ينقل صفحات كثيرة من ابن إياس ، دون أن يشير إلى ذلك ، ودون أن يكتشف القارئ أمر ذلك ، ولكن بقي على الدكتور مراد أن يكشف فيما إذا كان الغيطاني يفعل ذلك عن عمد أو عن عجز ، وفيما إذا كانت هذه الاقتباسات تندمج في لغته الخاصة ، بحيث لا يستطيع القارئ أن يفصل بين الأصل والفرع ، أو أنه يترك القلم يتحكم به ، وينقل ما لا يستطيع هو التعبير عنه بلغته الخاصة .

تحدثنا فيما سبق عن مقدمتين ، كان الهدف منهما بلورة الشكل التاريخي ، وقد اقترنا بذلك خطوتين ، إحداهما تعنى أن مفهوم الشكل التاريخي يقوم على المضمون والشكل معاً . والأخرى تعنى أهمية الصنعة التى توهم بهذا الشكل التاريخي وكأنه قد بعث لتوه من بطون الكتب .

وتبقى الآن المقدمة الثالثة لتنفخ الحياة فى هذا الشكل ، فقد يبحث كامل المظهرية ولكنه يخلو من الحياة ، مثله مثل المومياء الفرعونية ، كل ما فيها سليم وثمين ، ولكنها تنتظر « الكاهن » الذى يمثل عودة الروح .

و« الكاهن » تعنى هنا وجهة النظر الخاصة ، التى يخلعها الأديب على الشكل ، فتدب فيه الحياة ، وبدلاً من أن كان تاريخاً ميتاً ، يصبح تاريخاً حياً .

وقد تتحقق فى الشكل التاريخي كل الشرائط ، التى تجعله مطابقاً للكتب التاريخية فى الصنعة التأليفية ، وفى الصنعة اللغوية ، ولكنه يخلو من وجهة النظر الخاصة ، فيصبح ميتاً ، ويصبح الخبر التاريخي خيراً منه ، لأنه كان حياً فى حينه .

كتب طه حسين رسائل أدبية ، نشرها فى الهلال ثم ضمنها كتابه « نفوس للبيع » ، قلد فيها الجاحظ بكل لوازمه الأسلوبية ، وخاصة فيما يتعلق بالتقابل والطباق ، وقد جد فى هذا التقليد ، حتى صارت الرسالة نسخة أمينة ودقيقة ومطابقة لرسائل الجاحظ .

وكتب الحكيم « أشعب » تقليداً أميناً للمقامات ، كما سبق أن ذكرنا ، وتخلو من كل هدف ، سوى المتعة والتسلية كما هو الشأن فى النادرة العربية .

ولكن رسائل طه حسين ورواية الحكيم ، تخلو من وجهة النظر الخاصة التى تؤدى دور وظيفة « الكاهن » وتجعل المومياء القديمة تبعث من مرقدها من جديد .

وكل ما أضافه طه حسين أو الحكيم هو بعض الإضافات التى اكتسبها من الفن القصصى أو المسرحي الحديث ، كتلك البدايات المشوقة والنهايات الموحية عند طه حسين ، أو كذلك الحوار ورسم الموقف وتصوير الطبيعة عند الحكيم ، ويبقى الشكل فيما عدا ذلك شبيهاً بأصله ، خالياً من وجهة النظر المعاصرة .

وتعبير وجهة النظر الخاصة يعنى التفرد ، الذى ينبثق من رؤية الأديب الخاصة ، ومن رؤية حضارته ، فالخصوصية هنا تعنى خصوصية ذاتية وخصوصية حضارية ، أو قل

هما شئ واحد ، لأن الأديب العبقري يصل إلى لحظة يذوب فيها في وجدان أمته ،
ويصبح الناطق بلسان حالهم .

وقد تكون هناك وجهة نظر ، ولكنها مجلوبة من ذات أخرى ، ومن حضارة أخرى ،
ويصبح الأديب في تلك اللحظة صوب سينما . كما لا سطر ساير وهو يقدم كتاب قانون
« معذبو الأرض » ، فهو يشيد بهذا الكتاب لأنه يحاول أن يشق للعالم الثالث طريقا
مستقلا ، بينما هذا العالم غارق في ترديد الأصوات الخارجية التي تأتيه من السادة
المستعمرين ، يقول السيد « حرية » فيأتي الصدى « يه ، يه ، يه » .

- ٥ -

تلك هي المقدمات الثلاث ، التي تقرينا خطوات من مفهوم الشكل التاريخي ،
ويبقى هذا الكلام في مجال الدائرة النظرية ، التي يرسلها الناقد ، ولا تتحول إلى حقيقة
ملموسة إلا من خلال الأديب المبدع .

ربما كانت رواية نجيب محفوظ « حديث الصباح والمساء » ، هي النموذج
التطبيقي للشكل التاريخي ، الذي يحول التجريد النظري إلى واقع ملموس .

نجيب محفوظ لم يكن طيلة حياته « طلعة » ، بمعنى أنه لم يكن ممن يقتحمون
طريقا جديدا ، أو يشيرون إلى مستقبل في علم الغيب ، ولكنه ينتظر الرائد ، ويجتر
عمله ، ويصير ، ثم يصدر عملا أقرب إلى المطلوب ، مما كان يتصوره الرائد الطلعة .

لم يكن أول من كتب الرواية التاريخية ، ولا الواقعية ، ولا العبثية ، ولكنه كان
أفضل من كتب ذلك ، في كفاح طيبة ، وفي الثلاثية ، وفي ثرثرة على النيل .

والأمر كذلك في الشكل التاريخي ، فقد سبقه في هذا الميدان الكثير من أدياء
الستينيات ومن بعدهم ، ولكنه طالع وصبر واجتر ، فكانت رواية « حديث الصباح
والمساء » صورة نموذجية لهذا الشكل .

وفي هذا ما يحسب له ، وفيه ما يـ ب عليه أيضا .

فهو ليس ممن يتميزون بالدقة الفنية ، ولا بمواجهة الرائد ، الذي يرى ما لا يرى
الآخرون ، ويقتحم من الميادين ما يخشاه الآخرون ، ويصبح بقومه أن هلموا ، فالرائد لا
يكذب قومه .

هو مهندس معماري ، ينفذ « الماكيت » الذي وضعه في ذهنه ، يضع طوبة فوق

طوية ، وخشبة فوق خشبة ، حتى يستوى البناء قائماً ، جليلاً وقويًا وحسب المطلوب .
وربما كانت المقارنة بين موزار وبيتهوفن تقرينا مما نريد . فموزار فنان حتى النخاع ،
تسيطر عليه موهبته . فيتدفق خلال ألحان شاعرية أثيرية ، تتحرك خلال آلات النفخ مثل
آلة البوق Horn في كونشيرتو البوق ، وآلة الناي Flute في كونشيرتو الناي ، فيشكل
الهواء في نفحات عذبة رقيقة ، لا يغطيها الضجيج ، مناسبة ومنسجمة دون أن ينتقل
فيها من نغمة عالية إلى أخرى خفيفة .

والأمر غير ذلك عند بيتهوفن ، فهو في السيمفونية التاسعة بنوع خاص ، يتحول
إلى مهندس معماري ، يبنى هرما جليلاً ، ويتدخل بذكائه وعقله في الشعر والكورال ،
وينوع في الألحان ، ويفاجئ المستمع بالتنقل المفاجئ من لحن عالٍ إلى آخر خفيض
وهامس ، قد لا يصل إلى القلب مباشرة ، وقد يضيق المستمع بتلك الانتقالات المفاجئة ،
وبتلك الخططات والدقات والإيقاعات التي توقظ الأخرس من صمته ، ولكن في النهاية
يعجب بذكائه وصبره وهندسته .

ونجيب محفوظ هو بيتهوفن الرواية العربية ، فرغم برودة الفن ومعماريته الصارمة .
فإن النتيجة النهائية إزاء هرم قد فرض نفسه على الساحة المحلية والساحة العالمية .
وهذه التركيبة عند نجيب محفوظ جعلته لا يتطور بسرعة ، ولا ينتقل من مرحلة
إلى أخرى ، إلا بعد مدة قد تطول ، بعد أن يستنفذ كل إمكانات المرحلة السابقة .

إن فكرة الخط التطوري تسيطر على نجيب محفوظ ، فهو ينتقل من مرحلة إلى
مرحلة ، ومن جيل إلى جيل ، ومن حالة نفسية إلى حالة . وهي فكرة ضاربة بجذورها
لم تسلم منها حتى مرحلة الشكل التاريخي ، الذي يتمرد على الزمن التطوري ، ويعتمد
على الزمن التراكمي ، الذي تتداخل فيه الأزمنة وتتقاطع .

لم تكن « حديث الصباح والمساء » أول رواية لنجيب محفوظ في مجال الشكل
الأصيل ، فقد سبقتها في ذلك « الحرافيش » و « ليالي ألف ليلة وليلة » .

وقد ألقت فكرة « الزمن التطوري » بظلالها على الحرافيش والليالي ، فهو ينتقل
من مرحلة إلى مرحلة ، ومن جيل إلى جيل ، وفي كل مرحلة تكتسب الأجيال شيئاً ،
حتى تعم العدالة ، وتسود كلمة العامة ^(١) .

(١) انظر : مقالات في النقد الأدبي ، الجزء الرابع .

ولم تسلم « حديث الصباح والمساء » إلى حد ما من هذه الفكرة ، فالعنوان يشير إلى الزمن التطوري ، الذى يتابع الأحاديث أو الأحداث منذ بدايتها فى الصباح ، وحتى نهايتها فى المساء . وقانون الوراثة ربما يظل برأسه أحيانا على شخصيات الرواية ، وهو قانون ربما تابع فيه نجيب محفوظ ، زولا فى صرامته العلمية ، يقول عن « جميلة سرور عزيز » إنها ورثت عن أمها بشرتها العاجية ، وعن أبيها لفحات حارة من غرائزه .

ولكن هذا لا يمتد كثيرا فى بنية الرواية ، فما فى العنوان يظل محصورا داخل العنوان ، وما يقوله عن جميلة سرور وعن غيرها من الشخصيات ، لا يتجاوز التعليق القصير . الذى يظل محصوراً داخل الشخصية ، وما عدا ذلك فإن هذه الرواية تكسر لأول مرة صرامة الزمن التطوري عند نجيب محفوظ ، وتضعنا مباشرة فى مواجهة الزمن التراكمى .

الرواية تقلد مظهر القواميس العربية ، وترجم للشخصيات وترتبها حسب الحروف الهجائية ، وهذا يعنى كسر حدة الزمن التطوري ، فالأجيال لا تترتب ترتيبا تاريخيا بعضها عقب بعض ، ولكنها تترتب حسب الحرف الأول من اسمها ، إن شخصية مثل « رشوانة عزيز يزيد المصرى » تأتى فى الذكر قبل أبيها عزيز ، وقبل جدها يزيد .

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند « وحيدة حامد عمرو » ، فهى نموذج للجيل الأخير جيل الأحفاد ، الذى يهاجر من مصر نهائياً ، ويفتقد الانتماء ، ولكن المؤلف يضيف « يزيد المصرى » ، وهو من الجيل الأول الذى يأتى إلى القاهرة من الإسكندرية ، قبل الحملة الفرنسية بأيام ، والذى يشيد قبره بجوار ضريح شيخه نجم الدين ، حتى يدفن فيه بسلام .

إن هذه النهاية تكسر حتى مجرد الوهم بالحس التاريخى ، فهى تنتهى بالحملة الفرنسية ، مع أنها أول الأحداث فى تاريخ الرواية ، وبذلك تعود النهاية إلى البداية ، وتتداخل الأحداث ، ويتكرر بعضها فوق بعض ، وتنقلب الدائرة ، فلا تعرف البداية من النهاية .

وكل شخصية تتحول إلى عالم قائم بنفسه ، ووحدة مستقلة بذاتها على حسب ما نراه فى كتب التراجم العربية . ولكنها جميعا تخضع لرابطة عامة ، كأنها الخيط فى العقد الفريد ، أو كأنها عياب اليمانى الذى يمسك فى داخله أشياء كثيرة ، أو غير ذلك من تشبيهات أطلقناها ونحن نتحدث عن مثل هذه الرابطة فى الكتاب الثانى وفى فصل الأدب .

والرابطة العامة فى هذه الرواية تتمثل فى تلك الخيوط الدقيقة التى تضم الشخصيات ، فكل شخصية تربطها بالأخرى صلة إنسانية ، قد تكون القرابة أو الوطن ، أو حتى الحب والغضب وغير ذلك من صلات كأنها أسلاك التليفون .

فهو إذن يخرج فى هذه الرواية عن مفهوم الوحدة العضوية ، التى بشر بها أرسطو ، والتى تقوم على توالى الأحداث فى خط تطورى صاعد ، وفى الوقت نفسه يقترب من مفهوم الوحدة التركيبية ، التى تعتمد على وحدات مستقلة داخل رباط عام ، كما سبق أن شرحت فى الكتاب الثانى .

إن مظهر كتب الترجمة يضيف على الرواية بعدا حضاريا ، وتحولها إلى تسجيل تاريخى معتمد ، وكأنها المصادر الأولى ، التى يعتمد عليها الدارسون فى استقراء التاريخ ، إن تاريخ مصر الحديث يتحول إلى ترجمة ، والشخصيات التى يقدمها المؤلف هى شخصيات وهمية ، ولكنها وهمية فى الاسم فقط ، أما فى واقع الأمر فهى حقيقية ، تسجل تاريخ مصر بأمانة .

وحتى يكون هذا المظهر تاما ، فإن يجيب محفوظ يسجل كل شخصية ، أو كل وحدة كشيء قائم بنفسه ، كما يفعل الأقدمون ، فهو يتابع قصة حياتها بأمانة ، يسجل ميلادها ونشأتها وأهلها ومكان ولادتها ، وثقافتها ، وزواجها ، وعدد أولادها . والدور الذى أدته ، وينهى كل ذلك بوفااتها .

وقد ألقى كل هذا بظلاله على اللغة من ناحية ، وعلى الخلفية الحضارية من الناحية الأخرى .

فاللغة تسجيلية ، تعتمد على أسلوب الحكى ، ويكثر فيها استخدام الزمن الماضى « كان يا ما كان » ، وهى باردة حيادية ، تخلو من الزخرفة والصناعة ، وأيضا سردية تعتمد على الراوى ، فلا حوار ، ولا صراع ، ولا تمثيل للموقف ، ولا تصوير للطبيعة ، ولا غير ذلك مما نراه فى الرواية التقليدية .

هو يبدأ قصة « خليل صبرى المقلد » ، فيقول : « بكرى زينة صغرى بنات سرور أفندى ، ولد ونشأ فى مسكن الأسرة فى بين الجنان ، فى مستوى متوسط حسن ، بفضل ارتفاع مرتب أبيه النسبى ، يعتبر أفضل من مستوى جده ، الذى توفى قبل زواج أمه من أبيه ، وكان أشبه الأحفاد بخاله لبيب » ، ومثل هذه البداية تتوالى بصورة أو أخرى فى بقية الشخصيات ، فتعطينا مثلا لهذه اللغة التسجيلية الباردة ، التى تلعب

دورها الفنى فى سياق الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه ، وهو جنس الواقعية التسجيلية وليست الواقعية التقليدية .

أما الخلفية الحضارية فهى تتمثل فى تلك الروح الدينية العميقة التى تلجأ إليها الشخصيات وقت الأزمات ، إنهم يدون كأنهم معلقون بين أصبعين من أصابع الرحمن يعلبهما أينما شاء ، على حد تعبير الحديث النبوى ، مما يضيف على الرواية نوعاً من الحركة ، يشملها جميعاً ، ويعطيها رباطاً عاماً ، يضم جميع الشخصيات ، ويوحد بين الوحدات المستقلة .

وهذه الرؤية الحضارية لا توغل فى الفلسفة ، ولا ترفع من حدة الصراع ، ولا تتعامل مع قضايا إنسانية تجريدية ، كما هو الشأن مع الرواية التقليدية ، التى تجعل المحلى سبيلاً للإنسانى ، والخاص مطية للعالم ، أما هنا فلا إيغال ولا تحليل ولا فلسفة ، وكل شئ يتناسب مع هذا الشكل التاريخى ، ومع كتب الترجمة القديمة ، التى تقف عند المكونات المتضامنة ، وتردد الآيات القرآنية ، والأحاديث النبوية ، وتتسم بالرضا والسكينة والتوكل .

وتأتى وجهة النظر المعاصرة هادئة ، دون تحليل ولا تأويل ، إذ تصبح الرواية نوعاً من التعليق على تاريخ مصر المعاصر ، ومن خلال حدثى مؤرخ يسجل بأسلوب محايد ، ظواهر هذا التاريخ وخفائيه .

الرواية تشمل تاريخ مصر الحديث ، بدءاً من الحملة الفرنسية (انظر : يزيد المصرى) ، وانتهاء بعصر الانفتاح فى عهد السادات (انظر : قدرى عامر عمر الذى اعتلى فى حركة سبتمبر سنة ١٩٨١ م) . وبين البداية والنهاية تتناثر إشارات إلى ثورة سنة ١٩١٩ ، وإلى سعد زغلول والوفد ، والإخوان المسلمين ، والشيوعيين ، وثورة ٢٣ يوليو ، وجمال عبد الناصر ، والسادات .

ورغم الأسلوب المحايد والنبرة التسجيلية ، فإن المؤلف ينحاز إلى الجيل القديم أكثر من الجيل الجديد ، فالشخصيات الكبيرة تبدو راضية مستقرة يحركها قدر كبير من القيم والتقاليد ، أما الشباب فيبدو ساخطاً ، منقطع الجذور ، يفكرون فى الهجرة إلى بلاد النفط ويقطعون الصلة بالآباء والأمهات ، وظهرت فى المجتمع عوامل سلبية جديدة ، تتمثل فى المحسوبية والوصولية والانتهازية والثراء الفاحش ، تقول هنومة حسين قابيل وقد رأت انحراف زوجها « هل أصبحت الحياة الشريفة مستحيلة حقاً » ولكنها مع ذلك

ترضخ للواقع ، فهو أقوى من أن تعانده ، ولولا المال الحرام لما استطاع زوجها أن يوفر لبناته حياة الاستقرار في بيوت أزواجهن .

- ٦ -

أظننا اقترينا من مفهوم الشكل التاريخي ، عن طريق التجريد النظري ، وعن طريق النموذج الفعلي ، إن مواصفات الشكل التاريخي التي حددناها في الصنعة التأليفية ، وفي الصنعة اللغوية ، وفي وجهة النظر المعاصرة ، نجدتها محققة في رواية « حديث الصباح والمساء » ، وأظننا بذلك نمتلك قدراً من الأرضية النقدية ، نمتحن به الروايات في الساحة العربية .

فقد أصبح هذا الشكل « موضة » ، وتوالى الروايات التي تقلد مظهره وثيابه الخارجية ، دون أن تعي فلسفته ورؤاه ، ودون أن تفصل بين الزخرف والجوهر .

فبعض الروايات تنتمي إلى الرواية التقليدية في صورتها الواقعية ، وليس لها من هذا الشكل إلا الزخرف الخارجي ، والمتمثل في بعض العناوين وبعض الاقتباسات ، مما يبدو كالطلاء المسوخ .

وبعضها يفتقد الرؤية التاريخية ، ويقع في تفصيلات الحياة اليومية ، والمانشيتات الصحفية ، فيبدو الشكل عنده مثل الأزياء الشعبية التي تعرضها المتاحف الفنية .
وبعضها ينطلق من اقتباسات تاريخية ، ليطوعها لرؤية عبثية ، فيصبح كأنه سارتر ينفكه بعض « النقولات » التراثية .

وحتى لا نقع في التجريد النظري ، فإننا سنقف وقفة خاصة عند أربع روايات ، تمثل بواطن عربية مختلفة ، وأجيالا عربية مختلفة ، حتى نجد ما آل إليه هذا الشكل حين تحول إلى « موضة » ، وافتقد الخلقية التاريخية . ولم يتعمق أصحابها في الرؤية الجوهرية للحضارة العربية الإسلامية بل اختطفوا « نفقا » من هنا وهناك ، وأصبحوا كحاطب ليل على حد التشبيه العربي القديم .

والروايات الأربع هي « رحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ و« حدث أبو هريرة فقال » لمحمود المسعدى ، و« الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبى النحاس المتشائل » لأميل حبيبي ، و« مقامات الفقد والتحول » لسعيد عبد الفتاح .

١ - ٦

رحلة ابن فطومة ليس لها من الشكل التاريخي سوى البداية والنهاية ، فهي تبدأ

هكذا « نقلا عن المخطوط المدون بقلم قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة » ، وهي تنتهي هكذا « بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة » .

وفيما عدا هذه الجمل فهي لا تحمل أى شئ من المخطوطات ، لا فى المفردات ولا فى الأسلوب ولا فى اللوازم ، ولا توحى بشئ من نكهة التاريخ .
هى رواية عصرية فى اللغة وفى الرؤية .

أما اللغة فهي تهتم بقضايا عصرية ، مثل الوطن والقانون والنظام والحرية ، وتركز على فلسفات لا تحتملها المخطوطات القديمة ، مثل الحديث عن الحياة والموت والغربة والانتماء ، إن الانتاحية التي أوردها تحت عنوان « الوطن » ، يمكن أن تصلح استشهادا على كل ذلك ، فهو يقول : « الحياة والموت ، الحلم واليقظة ، محطات للروح الحائر ، يقطعها مرحلة بعد مرحلة ، متلقيا من الأشياء إشارات وغمزات ، متخيلا فى بحر الظلمات ، متشبثا فى عناد بأمل يتجدد باسم فى غموض . عم تبحث أيها الرحالة ؟ أى العواطف يجيش بها صدرك ، كيف تسوس غرائذك وشطحاتك » .

أما الرؤية فهي تعليق من رحالة يهتم بحال العالم الإسلامى المعاصر ، لقد افتقد الأمن والأمان فى بلده ، فراح يبحث عنه فى دار الجبل ..

والبطل يحمل فى داخله عناصر هزيمته ، فهو ابن شيخ جاوز الثمانين ، وهو يترك الديار فرارا من ظلم الوالى ، وهربا من خيانة الأم والزوجة .

وهو رافض للعالم الإسلامى ، لا يرحل داخله كما فعل ابن بطوطة الرحالة القديم ، الذى أخذ يجول داخل العالم الإسلامى ، ويسجل ثقافته ، وتنوع عاداته وتضاريسه ، ويشير إلى أشياء جوهرية توحد بين العالم الإسلامى من لغة وعقيدة وأعياد ومواسم .

يتجول ابن فطومة الرحالة المعاصر فى بلاد كثيرة مثل : دار المشرق ، ودار الحيرة ، ودار الحلبة ، وغيرها من بلدان يحاول من خلالها استعراض الحضارات المعاصرة ، سواء فى الشرق أو فى الغرب ، حتى يصل إلى نتيجة ترفض العالم الإسلامى المعاصر ، وتقول تحت عنوان « دار الأمان » :

« إن لدار الحلبة هدفا وقد حققته بدقة ، وإن كذلك لدار الأمان هدفا وقد حققته بدقة ، أما دار الإسلام فهي تعلن هدفا وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء وبلا محاسب ،

نهيل يوجد الكمال حقا فى دار الجبل » .

لو كان الأمر يقف عند حد نقد ما تعانىبه الأمم الإسلامية المعاصرة من تخلف ، أو عند نقد بعض الأنظمة المستولة عن هذا التخلف ، لو كان ذلك كذلك لهان الأمر ، ولكن نجيب محفوظ ينقد جوهر الحضارة الإسلامية ، ويتخذ من دار الجبل رمز لهذا الماضى الذى يتطلع إليه المسلمون ، كنموذج يحثهم على البعث الجديد ، ففى النهاية وبعد تجوال هنا وهناك ، يدور بين الرحالة ودليله الحوار الآتى :

« - دع وطنى الأول ، فأهله خافوا دينهم .

فقال بخشونة :

- إذا لم يتضمن النظام الوسيلة لضمان تطبيقه فلا بقاء له .

- إتنا لم نفقد الأمل بعد .

- إذن لم كانت الرحلة إلى دار الجبل .

فقلت بفتور :

- العلم نور .

فقال ساخراً :

- ما هى إلا رحلة إلى لا شئ » .

إن هذا الحوار يشير إلى أن دار الجبل هى وهم ، وبذلك يسجل فشل ابن فطومة الذى ينتهى إلا لا شئ ، فقد كان يحمل فى داخله عناصر هزيمته ، فهو ابن شيخ قد تجاوز الثمانين ، وهو بذلك يشير إلى أن الهدف الذى كان يسعى إليه قد استنفد أغراضه ، فحضرته قد شاخت ، ولا سبيل لها أن تسترد العافية، فهى لا تملك الوسيلة التى تحيل المثاليات والأحلام إلى واقع ملموس .

وبذلك كانت تلك النهاية اليأسية نتيجة منطقية لموقف الرفض من البطل . الذى يخرج من موطنه فراراً ، وينتهى به الأمر إلى الكفر بكل ما فى منطقته من مثاليات وأحلام . وفى ظنى أن رواية « رحلة ابن فطومة » هى أخطر من رواية « أولاد حارتنا » فالأخيرة هى تطبيق فنى لمقولة أوجست كونت عن قانون المراحل الثلاث للمسيرة البشرية ، من مرحلة غيبية تتمثل فى الدين ، إلى مرحلة ثانية ميثاقية تتمثل فى

الفلسفة ، إلى مرحلة ثالثة وأخيرة وضعية ، وتمثل في سيطرة القانون العلمى .

أولاد حارتنا ، تتحدث عن الحضارة الإنسانية بوجه عام ، أما هذه الرواية فهى توجه طعنة نافذة إلى الحضارة الإسلامية ، التى شاخت وفقدت مبررات وجودها ، وربما كانت الضجة التى ثارت حول أولاد حارتنا هى المسئولة عن شهرتها ولفت الأنظار إليها ، وربما كان الأسلوب المراوغ فى رحلة ابن فطومة يخفى طعناتها التى توجه فى قفاز منحرير ناعم .

٦-٢

وتكاد تجربة محمود المسعدى تكون أقدم التجارب العربية حول الشكل التاريخى ، فهى تعود إلى سنة ١٩٣٩ ، وصاحبها يعيها ، ويتحدث عنها فى مجلاته ومن مركزه المسئول فى تونس ، ويتحدث عنها نقاده بفخر شديد .

وقد جاءت التجربة عند المسعدى ناضجة ، منذ أن كتب روايته « حدث أبو هريرة ، فقال » (١٩٣٩) ، بداية من العنوان الذى يشير إلى استخدام منهج الحديث ، الذى يعتمد على الراوى وسلاسل الرواة ، وحتى ذلك الأسلوب الجزل ، الذى يعتمد على التراكييب القديمة ، ويقتبس من القرآن الكريم ، ويذكر بأسلوب الجاحظ ، ومرورا بعنصر الوصف ، وتوظيف الشعر ، وتداخل القصص ، والتنقل بين حكايات المتصوفة والظرفاء والشعراء والصعاليك والفرسان والعشاق ، وأصحاب الأديرة ، مما يستحضر صورة الكتب القديمة ، مثل الأغاني والعقد الفريد والإمتاع والمؤانسة .

وليس هذا بدعا من رجل قد جمع إلى ثقافته الفرنسية ، ثقافة عربية متمكنة ، ولم يكتف بحسو الطائر ، فيلتقط نتفا من هنا وهناك ، ويزعم أنه قد ألم بأصول الثقافة العربية ، فالمسعدى قد حفظ القرآن الكريم منذ صغره ، وهو يعتز بذلك ويؤكد فى الحوار الذى أداره مع ماجد صالح السامرائى « نشأت بهذه القرية طفلا ، أو ابنا لرجل كان إمام الصلوات الخمس ، وإمام خطبة الجمعة فى قريته ، فى مسجد جامع القرية ، ونشأت فى رعاية مؤدب شيخ ، علمنى القرآن إلى حدود السن الحادية عشرة ^(١) » ، وإلى هذا الوالد الكريم يهدى روايته « إلى أبى رحمه الله ، الذى رتلت معه صباى على أنغام القرآن وترجيع الحديث ، مما لم أكن أفهمه طفلا ، ولكنى صنعت من إيقاعه منذ الصغر لحن حياة ، وريانى على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة ، جزاؤها طمأنينة النفس

(١) مجلة الأقلام العراقية العدد ٢ لسنة ١٩٧٩ م .

الراضية فى عالم أسمى فأسمى ، وفى أثناء ذلك كله علمنى بإيمانه «سبيل إيمانى» .
ولكن كل هذا الإنجاز قد وقع تحت قبضة الوجودية .

وليس هذا باكتشاف من عندى ، بل هو شئ يردده المسعدى بالحاح ، ويردده نقاده المقربون بابتهاج .

ففى الحوار السابق يكاد لا يمر سطر إلا وتذكر فيه هذه الكلمة على لسان المسعدى ، الذى يقولها صراحة : « الإبداع فى معناه الأصيل عندى ، هو أن يأتى ، أو أن يعطى جهد المبدع ، كاتباً أو شاعراً أو مفكراً ، إلى ما أسميه : الفتوح الفكرية أو الفتوح الوجودية » ، ويؤكد ذلك توفيق بكار فى مقدمة الرواية ، ويصفها بأنها مغامرة وجودية جريئة .

وليس الأمر على إطلاقه فى إطلاق صفة الوجودية على المسعدى ، لأن الوجودية رؤية متسقة مع واقع اجتماعى عرفته فرنسا ، عقب الهزيمة أمام المحور ، ومع واقع حضارى مرت به أوروبا ، وتنكر فيه كل ما هو خارج النطاق البشرى ، وتحمل الإنسان مسؤولية صنع قراره ، وتكوين شخصيته ، خلال المواقف الذى يتواجد فيه ، وحده هو المسئول دون أن يستمد العون من أية قوة « خارج نفسه » أيا كانت سلطة هذه القوة .

ولكن الوجودية عند المسعدى هى مجموعة أفكار حماسية ، وغير محددة ، وتختلط بنزعة مسيحية عن الخلاص والألم والندم وتقويض الجسد ، وغير ذلك من أفكار تودى بالبطل إلى أن يهجر دنياه ، ويبحث عن الخلاص فى عالم آخر أسمى وأبقى .

ذكرنا آنفاً أن الإبداع ، كما يراه المسعدى ، يؤدى إلى الفتوح الفكرية أو الفتوح الوجودية ، وقد أشرنا إلى الفتوحات الوجودية ، أما الفتوحات الفكرية فإن هذه التسمية تؤدى إلى ابن عربى فى كتابه الفتوحات المكية ، وهنا أشير إلى المصدر الثانى فى رؤية المسعدى الذى يتمثل فى فتوحات المتصوفة من أصحاب وحدة الوجود ، وعلى رأسهم ابن عربى ، وهو مصدر لا يقل فى أهميته عن الفتوحات الوجودية ، بل يختلطان ويتداخلان ويؤديان فى النهاية ، عند المسعدى ، إلى رؤية حماسية وغير محددة .

ذكرنا فى الكتاب الثانى ، وفى فصل « الحكمة العربية » أن وحدة الوجود تمثل تياراً غريباً ، عن العالم الإسلامى ، ورأينا هذا التيار يعود بفلسفته إلى فكرة مسيحية عن اتحاد اللاهوت بالإناسوت ، وقد أدى بأصحابه إلى موقف معتزل ، يتوسدون فيه بالذات

الإلهية ، ويتعالون فيه على الخلق ، إن ما يهمهم هو المثال وليس الإنسان ، وقد رفض أهل السلف هذا التيار ، وحكموا على أصحابه بالكفر والزندقة ، أبى بالخروج عن الرؤية الحضارية التى يعتنقها المجتمع .

وأبو هريرة فى الرواية ينتهى به الأمر إلى نوع من الفناء فى الله ، يرفض فيه العالم الخارجى بما فيه من ألم وحيرة ، ويتجه نحو العالم السامى ، وقد لخص المسعدى المراحل التى مر بها أبو هريرة ، فجعله يتقل من الحس ، إلى الحب ، إلى الحيرة فى الناس ، إلى الحيرة فى الله ، حتى يصل إلى المقام الأخير وهو ما يسميه مقام العشق والفناء « حين يسمو إلى نوع من الكيان ، كأنه وسط بين الحياة وحياة أخرى ، ألا وهو الكيان الصوفى الذى يشرف على نهاية حدود الحياة البشرية على وجه الأرض من جهة ، ويتسامى به إلى نوع من الاتحاد بالعالم العلوى من جهة ثانية » (١) ، وهو المقام الذى وصل إليه من قبل الغزالي والحلاج ، كما يذكر المسعدى .

فأبو هريرة يبدأ من سائر ، الذى يتخذ قراره بنفسه ، حتى لو أدى هذا القرار إلى الانتحار ، ولكنه ينتهى إلى ما انتهى إليه ابن عربى ، وهو الفناء فى عالم مطلق غير هذا العالم السفلى ، والارتقاء فى تجريدات تؤدى بصاحبها إلى انتحار من نوع آخر .

نحن إذن لزاء ثنائية قاتلة : تلقى بثقلها على أجزاء الرواية ، فتصيبها بالتمزق ، يبدأ المؤلف شرقاً ، ثم ينتهى به الأمر إلى أن يكون غرباً ، ويبدأ مع الأصالة ثم ينتهى مع الغيرية .

أبو هريرة ذلك الصحابى الجليل ، الذى كان يعيش فى ظل حضارة متسقة ، تؤدى به إلى السكينة والرضا والتصالح مع الإنسان والكون ، ينتهى به الأمر إلى أن يصبح قلقاً متوتراً ، يئس فى كل مناسبة ، ويسح دموع الندم ، ويعتزل الناس والمجتمع ، ويقص ويشرب الخمر ويعاشر النساء ، وهو فى كل ذلك لا يحس بالرضا ، وينتهى به الأمر إلى أن يلقى بنفسه على الصخور فى جو احتفالى . تختلط فيه ثنائية الفرح وقطرات الدم . والرواية تبدأ مع البعث الأول فى جو من البهجة والمتعة ، ثم تنتهى مع البعث الأخير وأبو هريرة يئس ويصرخ ويفارق الدنيا .

وفصول الرواية تبدأ فى جو عربى بهيج ، ثم تفرق فى تيار عشبى غريب . « فحديث القيامة » يبدأ فى غناء وشعر ثم ينتهى بعاصفة تلمر كل شئ ، و « حديث الحاجة »

(١) مجلة الحياة الثقافية (تونس - إبريل ١٩٧٦ م) .

يبدأ بأخبار الصعاليك ثم ينتهى بحكايات عن حيرة أبي هريرة . و « حديث الغيبة تطلب فلا تدرك » يبدأ بقصص الحب التي كانت تتواتر عن الأديرة المنتشرة فى الجزيرة العربية ، ولكنه ينتهى وفناة الدير يصيها مس من أبى هريرة فيقلب حياتها . و « حديث الكلب » يبدأ فى جو من النبل والفروسية ولكنه ينتهى والكلب يعوى عواء مقبضا . و « حديث التعارف بالخمير » يبدأ فى مجلس أنس وغناء ثم يقع فى جو من الحزن والبكاء . و « حديث المزح والجد » يبدأ بقصة ريحانة والوليد ، على أرض نجد ، ولكن القارئ لا يعيش شعرا ولا حبا كما كان الحال فى قصة قيس وليلى على أرض نجد ، إذ سرعان ما يدخل فى مأساة قاتمة . و « حديث الحكمة » الذى يعارض به قصة موسى والخضر ، لا ينتهى وقد وصل موسى إلى اليقين ، ولكنه ينتهى وأبو هريرة فى حيرة قد وقع تحت قبضة أبى رغال ، وباختصار فإن المسعدى فى روايته وفى فصوله وأخاذه ، يبدأ خطوته من العقد الفريد والامتناع والمؤانسة والأغاني ، ولكنه لا يستمر ، فما أسرع أن تغرق كل هذه الكتب فى جو مقبض عابث .

وقد تسلفت هذه الثنائية إلى عناوين الفصول ، وإلى خواتيمها .

فالمسعدى قد اعتاد العنوان المكون من مفردة واحدة ، وإذا خرج يوما عن عادته فإنه يختار عنواناً يحمل تلك الثنائية ، من مثل : حديث المزح والجد - حديث الحق والباطل ، حديث الجماعة والوحشة .

والخاتمة غالبا ما تحمل تلك الثنائية ، فالرواية تنتهى وأبو هريرة يتناثر دمه على الصخور ، ويصبح صبيحة يقول عنها المؤلف إنها كصبيحة الفرح ، وحديث البعث الأول ينتهى وأبو هريرة يصلى ويستغفر ثم يستجيب لنداء الحس . وحديث المزح والجد ينتهى وريحانه « ذهب حسنهما لإنور منه فى العين » . وحديث التعارف بالخمير ينتهى وقد اختلطت المتعة بصاعقة من نار . وحديث الحق والباطل ينتهى وأبو هريرة ينشد أشعارا على ضوء نار لظى حتى يأتى الليل .

وهذه الثنائية التى تنخر بسوسها فى عظام الرواية ، إنما هى انعكاس لتركيبية المسعدى ، فهو يحمل فى داخله جرثومة التآرجح بين الشرق والغرب ، ولما يصل إلى جدلية تتجاوز الأمرين فى منظومة جديدة . ومن هنا نراه ممزقا ، يبدأ تحت نور الشرق الساطع . ثم ينتهى به الأمر إلى ضبابية قاتمة ، يبدأ تحت عباءة الشكل الأصيل ليقع تحت « فاوستية » حائرة ، إنه كما تقول الاستعارة التمثيلية ، يقدم رجلا ويؤخر أخرى .

وهو فى ذلك لما يخرج عن النزعة التوفيقية ، التى تابعنا فصولها فيما سبق ، والتى انتهت ، كما رأينا فى الكتاب الثالث ، إلى انتصار النموذج الأوروى ، لأنها فى حقيقتها تهدف إلى كسب الشرعية لهذا النموذج ، والبحث عن جواز مرور حتى لو كان مزيفاً . وإذا كان البطل المراءغ كما ذكرنا ، قد بدأ فى المقامات تلقائياً ، يتحرك فى جو من المتعة والبهجة ، ثم انتهى عند الجيل المعاصر إلى عبثية قاتمة ، فالأمر كذلك فى رواية المسعدى ، فهى تبدأ منذ العنوان تحت مظاهر الشكل الأصيل ، ولكنها تنتهى فى حديث البعث الأخير إلى وجوده عابته .

٦-٣

الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحاس المشائل ، ليس لها من الشكل التاريخى سوى هذا العنوان ، أما ما عدا ذلك فلا .

العنوان يذكرنا بالكتب التاريخية ، التى تورّد الوقائع بأسلوب الرواية والسرد ، والرواية كذلك تعتمد على راوٍ يؤثّر أسلوب السرد . ولكنها فيما عدا ذلك تقع تحت قبضة اللحظة الراهنة ، التى لا تنظر أبعد من موطئ قدميها .

فهى تدور حول معركة انصراف مع إسرائيل ، وتتخذ نبرة تهكمية ، تسخر من اليهود ، وتشيد بالمقاومة والصمود .

فالرواية إذن هى رواية تحريضية بالدرجة الأولى ، وقد انعكس ذلك على أسلوبها ، فهو أسلوب بغرة ، فى اللحظة الراهنة ، ويخلو من النكهة التاريخية ، ويعتمد على الأسلوب الصحفى الشائع ، ويقوم بدوره فى التحريض من خلال الأدوات المشحونة ، والجمل المليئة بعلاّامات الاستفهام والتعجب وحروف التحذير والإغراء .

ونحن لا نلومه على ذلك ، فهو يخلص لدوره كمقاتل فلسطينى ، يعيش فى قلب المعركة ، ويحرمه صوت المدافع من الاستغراق فى تأملاته ، وقد أدت الرواية وظيفتها من هذا المنظور ، فهو يكثر من أدوات التحريض المشحونة ، وهو يردد أسماء الأمكنة والأعلام ولا يمل ، وهو يريد بكل ذلك أن ينسب بأرضه .

لا ألوم أميل حبيشى على ذلك ، ولكنى أسجل قصور النظر فى تلك الرواية ، كناقذ لا يكتب من أجل لحظة راهنة ، ولا تدفعه عواطفه إلى الانحياز القومى على حساب القيمة الفنية ، ويتطلع إلى أن تكون إشارته معلقة فى الهواء ، فى انتظار من يلتقطها من الأجيال القادمة .

الشكل التاريخي ليس هو عنواننا ، أو اقتباسا من المسعدى أو من ألف ليلة وليلة ، وليس هو ترديداً لحكاية مدينة النحاس ، ولا تضميناً لأبيات من الشعر ، أو لجمل من الحكمة ، أو لأخبار من التاريخ ، إنه شئ فوق ذلك ، ويتجاوز كل ذلك ليصبح رؤية متسقة ، تلقى بظلالها على المفردات والأسلوب ، وعلى الشكل والمضمون .

أما الرؤية عند أميل حبيبي فهي وقتية ، لم نستطع أن نظل بعيدا عن دخان المعركة ، إن سعيداً في روايته يخفى ، ويدع الفلسطينيين يتحملون مصيرهم دون أن ينتظروا المخلص .

وذلك هو الهدف من رواية « الوقائع الغريبة » ، وهو هدف تلخصه أبيات لسميح القاسم ، أوردها المؤلف قبل البدء في الرواية ، ولكن تحت عنوان « مسك الختام » ، وهي أبيات في جوهرها تنادى الرجال ، وتنادى النساء بأن يدعوا الانتظار ، ويخلعوا ثياب النوم ، ويعتمدوا على أنفسهم ، فلن تأتيهم رسائل من مخلص يعيش عبر السماء .

تلك هي النبرة التي تدور حولها الرواية ، وتلخصها أبيات سميح القاسم ، ومن هنا كانت لفته ذكية من المؤلف أن يضع هذه الأبيات في أول الرواية ، تحت عنوان « مسك الختام » ، وإن يعيد هذا العنوان في خواتيم الرسالة ، ليؤكد هذا الهدف ، الذى يضم الرواية من أولها إلى آخرها .

وربما كانت رواية أخطية أكثر تطورا ، فهي قد صدرت عقب الرواية الأولى بأكثر من عشر سنوات ^(١) . وأفادت من التاريخ بصورة أفضل في العناوين الداخلية ، وفي الاقتباسات ، وفي ليالى الشعر والغناء ، وخلال أسلوب يقطر أسى وحنانا ، ويغوص في الذكريات ، ويردد بلذة أسماء الأعلام والأمكنة .

والرمز في أخطية أكثر عمقا ، فأخطية وسرورة أكثر دلالة من يعاد وباقية في الرواية الأولى . إن أخطية ليست مجرد فتاة من لحم ودم ، بل هي تتحول إلى رمز باق ، تلخصه تلك الجملة التى تنتهى بها الرواية « ذهب الذين أحبههم وقييت أخطية » . وهي جملة يكررها المؤلف في غنائية ولذة ترفع من قيمة الرمز . ومن هنا كان من الأفضل أن تسدل الرواية أستارها عند نهاية هذه الجملة ، وأن يتخلص المؤلف من تلك الأسطر الثلاثة ، التى ألقت ماء باردا على موقف ساخن .

وعلى الرغم من هذا التطور ، ومن هذا الأسلوب الغنائى ، الذى يصل إلى حد

(١) صدر الكتاب الأول من رواية « الوقائع الغريبة » سنة ١٩٧٢ ، والكتاب الثانى فى أواخر سنة ١٩٧٢ ، والكتاب الثالث فى أواسط سنة ١٩٧٤ . أما روايته « أخطية » فقد نشرت فى مجلة « الكرمل » سنة ١٩٨٥ .

الشاعرية ، فإن المؤلف لم يتجاوز لحظته التاريخية ، ولم يوظف الشكل كبعد تاريخي ، يجعل الرواية تضرب بأذرعها الأخطبوطية إلى تضاعيف الماضي . إن الشكل التاريخي ليس مجرد مظهر استعراضي ، بل هو نكهة تاريخية ، ورؤية في الشكل والمضمون ، تمنح الرواية بعدا تراثيا ، يقوم بدوره في التأكيد على أبعاد الهوية ، وفي حفظ الشخصية من التلاشي .

إن التأكيد على الهوية لا يأتي من خلال الأسلوب التحريضي ، وترديد الأماكن والأعلام ، واستخدام الأدوات المشحونة ، فقد يكون هذا من وظيفة الشعر ، وقد أدت الأشعار ، التي اقتبسها أميل حبيبي ، هذه الوظيفة ، سواء كانت لسميح القاسم أو لغيره ، بل إن الأغنيات التي أوردها لفيروز في عناوين روايته « سداسية الأيام الستة » تؤدي هذه الوظيفة وتزيد . أما الفن القصصي ، والرواية على الخصوص ، فإنها تحتاج إلى نفس هادئ ، وإلى رؤية أبعد عمقا .

كتب فيركور روايته « صمت البحر » ، وشاعت هذه الرواية بين أبطال المقاومة الفرنسيين ، أثناء كفاحهم ضد الاحتلال النازي . ولم تكن هذه الرواية تحتوى على أناشيد ، ولا أشعار ، ولا أسلوب تحريضي مشحون .

إن النازي يتمثل في ذلك الجندي الذي يقيم مع عائلة فرنسية ، ويفرض نفسه على ديارها ، إنه جندي فنان يعشق الموسيقى ويكره الحرب ، ولكن النازي قد فرض عليه الحرب ، إنه يشعر بحب نحو تلك الفتاة الفرنسية ، ويعزف لها الموسيقى ، وعلى الرغم من أن الفتاة كانت تشعر نحوه بالحب أيضا ، إلا أنها لم تفصح عن عواطفها ، وظلت صامتا صمت البحر ، ذلك الصمت العميق الذي يعبر أكثر مما تعبر آلاف الأناشيد والخطب ، كانت تقف أمام المكتبة ، وتستعرض أسماء فولتير وغيره من صناع حضارة قومها فتحص بالقوة ، وبأنها كالبحر سوف يتلع أمامه كل ما هو زيد .

٦ - ٤

أما رواية « مقام الفقد والتحول » (١٩٩١) فهي امتداد لهذا النوع من الروايات الذي يدور حول القرية ، من قبل رواية هيكل ومن بعدها .

وهذا النوع قد يكتبه صاحبه بعيداً عن القرية ، فيغلف ذكرياته بشئ كثير من الرومانسية كما هو الحال في قرية هيكل ، وقد يكتبه كواحد من أبناء القرية ، فيدفعه الحنين إلى أن يحشد روايته بشئ كثير من التفصيلات ، قد يكون لها دلالة بالنسبة

للمؤلف ، ولكنها قد تسعى إلى عنصر الانتقاء فى العمل الروائى

ورواية سعيد عبد الفتاح مليئة بالتفصيلات عن القرية كهذه الأحاديث حول ترعة القرية ، أو المشاجرات بين الفتيات ، أو ثثرة الحلاقين ، أو مشكلات الإنجاب والنساء ، إن مقاما مثل مقام الصبر ، تحول إلى مجموعة ذكريات لا يربطها بالشخصية الرئيسة شئ ، ولكنها قد تمت بحميمية إلى نفسية المؤلف .

والشخصية المحورية فى هذه الرواية ، هى شخصية « العم صالح الخواص » . وهى شخصية صوفية ، يجمع حولها الناس ، ويلتمسون عندها الأمان ، وتحول هذه الشخصية إلى رمز ، يعمقه المؤلف ، ويجعل روايته مميزة بين الكثير من الروايات التى تدور حول القرية ، وتقف عند مظهرها الخارجى .

وقد أفاد المؤلف من ثقافته الصوفية ، التى جعلته يتمكن من أسلوب شفاف ، يعبر عن أبعاد هذه الشخصية ، ويستطيع أن يوحى بالمواقف الصوفية ، التى تحتاج إلى لغة أثرية ، لا تقف عند مجرد الدلالة القاموسية ، بل تتجاوزها إلى دلالة منتزعة من لب الرواية ، ومتناسبة مع أبعاد الشخصية المحورية ، كأن يقول :

« بكى الجميع ، وأشرأبت أعناقهم نحو النعش الخارج من باب الجامع الكبير ، وكسر ضوء الشمس نظرات الأعين نصف المفتوحة ، هفت القلوب لرؤيته ، ولم يصدق أحد أن هذا نعش العم صالح الخواص ، ثار بين الجوانح شئ ، كطيور صغيرة تخلق ، فى فضاء النفس ، ثم عاد إلى ما تحت الصدر ، يحز فى القلوب الكليمة ، ويفتح فجوات ليستقر فيها » (ص ١٥) .

تتكون هذه الرواية من عشرة مقامات ، كل مقام يسيقه اقتباس ، وهى اقتباسات تأتى عشوائية ، لا تساعد على نمو الحركة فى الرواية ، فهى من ناحية لا تتميز بالخصوصية ، بمعنى أن الاقتباس فى كل مقام لا يدل على خصوصية هذا المقام ، فيمكن أن تضع اقتباسا مكان اقتباس دون أن تحس بالتغيير ، وكأنك تلعب بأوراق الكوتشينة ، وهى من الناحية الثانية لا تناسب مع شخصية عم صالح ، فهو رجل أمدى لا يستطيع أن يتفوه بمثل هذه الاقتباسات ، التى تحتاج إلى ثقافة واسعة ولغة دقيقة ، وكل ما هنالك أن المؤلف انتزع هذه الاقتباسات خلال قراءاته المتنوعة فى كتب المتصوفة ، وألصقها على الرواية كبطاقات تكسبها مظهرها صوفيا .

فالرواية إذن رواية واقعية ، تدور أحداثها داخل قرية ، وينجح مؤلفها من هذه الزاوية

فى رسم الشخصيات ، وتصوير المواقف ، وخبك الصراع ، وجدل الذروة وإثارة التشويق ، والتحرك حركة نامية مطردة من فصل إلى فصل .

واستخدم كلمة « من فصل إلى فصل » عمداً ، وكبدل لتسمية المؤلف هذه الفصول بالمقامات . إذ يورد نحواً من عشرة مقامات ، مثل مقام القرب ، ومقام التوكل ، ومقام المجاهدة ، ومقام المحبة ، ومقام الشك . فالرواية فى تحليلها الأخير من نوع الروايات التقليدية الواقعية ، وليس لها من الشكل التاريخى سوى تسمية « المقام » وهى تسمية شكلية لا تتعلق بالمحتوى ، إذ يمكن نقل العنوان من مقام إلى مقام دون أن يضر ذلك بالمحتوى ، بل يمكن حذف عنوان المقام كلية ، وتحويل الرواية إلى فصول : فصل أول ، وثان ، وهكذا حتى الفصل العاشر والأخير .

قد نفهم المراد بمقام الفقد فى العنوان ، لأن هناك مقاماً داخل الرواية يحمل العنوان نفسه ، وهو يدور حول فقد العم صالح الشخصية المحورية فى الرواية ، ولكننا لا نفهم مقام التحول فى بقية العنوان ، فليس هناك مقام تحت هذا العنوان ، وليس هناك تحول يذكر بعد وفاة العم صالح ، سوى هذا التحول فى شخصية سامبو ، وهو تحول يتم فى المقام الأخير « مقام الصبر » ، وهو مقام لا يمثل امتدادات لشخصية العم صالح . ولا تحولاً جذرياً فى بنية الرواية ، إنه بالكاد يصل إلى نصف صفحة ، تتحدث عن حال سامبو بعد وفاة العم صالح ، وهو حال يرثى لها ، فقد أصبح زانغ العينين شارد العقل ، أقرب إلى الجنون منه إلى الحكمة ، إنه مقام يمثل العزاء ويدعو إلى الصبر كما يوحى عنوانه ، ويرى فى الناس داء بعد أن كانوا دواء كما يدل ذلك الاقتباس أول هذا المقام ، ومن هنا فهو يضيف على الرواية خاتمة حزينة ، لا يمثل تحولاً ولا امتداداً ، فقد كان سامبو يسير فى الطريق كالمجنون ، ويتمتم بكلمات دون أن يجد لها صدى بين الناس .

والخلاصة أن رواية « مقامات الفقد والتحول » هى رواية تقليدية بكل أبعادها ، وليس فيها من الشكل التاريخى سوى العناوين ، وهى أمور شكلية لو حذفت أو بدلت لما أصاب الرواية شىء .

-٧-

تلك هى عينة من رحلة الشكل التاريخى ، تناولت أشهر التجارب فى عالمنا العربى ،

وتنوعت من بيئة إلى بيئة ، ومن جيل إلى جيل ، لتغطي مسيرة هذا الشكل ، التي امتدت منذ أن بدأ المسعدى التجربة سنة ١٩٣٩ ، وحتى جيل التلاميذ .

وإذا كنا قد وقفنا عند درجة الانحراف عن النموذج ، فإن هذا لا يعنى أن المسيرة قد استنفدت أغراضها ، فهي لا تزال ممتدة ، وتأخذ طريقها فى رسم بيانى صاعد ، يتمثل فى خطوط كثيرة تتزاحم هنا وهناك ، وتغطي مساحة كبيرة من خريطة الرواية فى عالمنا العربى .

ونكاد نستبين بين هذه الخطوط خطين بارزين ، سنسعى للكشف عنها فيما يتبقى لنا من هذا الفصل ، أحدهما يشير إلى جمال الغيطانى ، والآخر يشير إلى محمد جبريل .

الغيطاني والحنين للماضي

- ١ -

سوف يدور الحديث عن الغيطاني ، خلال مفتتح ومنتهى وبينهما ثلاثة مدارج (مدرج أول ، ومدرج ثان ، ومدرج ثالث) ، وهى عناوين قد استوحيتها من عالمه الروائى ، ومن باب ما يسمونه فى البلاغة بالمشكلة .

- ٢ -

مفتتح :

يتحرك الزمن فى العمل الإبداعى على مستويين :

مستوى تاريخى يتنقل فيه القارئ من فترة إلى فترة ، وفى خط يتصاعد على مراحل ، وكل مرحلة تؤدي إلى الأخرى ، وحتى نهاية الأحداث .

وهذا المستوى يرتبط بحركة الشمس الظاهرية ، التى تبدأ صغيرة ، ثم تتنامى حتى ذروتها فى الظهيرة ، ثم تسير إلى نهايتها عند الغروب .

وهذا المستوى نراه متحققا فى الرواية التاريخية ، التى تسير فيها الأحداث فى خط متصاعد ، يبدأ ثم يصل إلى الذروة ثم يسير نحو النهاية .

ويستطيع القارئ أن يخمن بهذا المستوى مسبقا ، لأنه مرتبط بحركة الظواهر الكونية ، ويعيشه فى حياته اليومية ، فهو يتوقع سير الأحداث فى خطة مرسومة ، لا تحمّل الكثير من المفاجآت .

أما المستوى الآخر ، فإن أحداثه لا تسير فى خط مستقيم ، ولكن يقاطع بعضها بعضا ، ويتوازى بعضها مع بعض ، ويتراكم بعضها فوق بعض ، على هيئة عناقيد ، تتداخل حباتها ، ويتكدس بعضها فوق بعض ، ولكن فى عمومها تلتزم بحركة تطويرية . ليست عقلية ولا منتظمة ، ولكن على هيئة مجموعة أو عناقيد ، تتداخل ثم تكدس ، وكل عنقود فى حركته يتداخل مصيريا مع العناقيد الأخرى ، وعند مرحلة معينة ، وعندما يبلغ الكتاب أجله ، تتحرك العناقيد معاً ، حتى تصل إلى نهايتها المقدرة .

وقد شرحنا فى الكتاب الثانى « من الوسطية العربية » ، الفلسفة الحضارية التى تكمن وراء كل مستوى من هذين المستويين ، وذكرنا أن الوحدة العضوية تدور فى نطاق

من الزمن التسلسلى ، وأن ما أسميناه بالوحدة التركيبية يدور فى نطاق من الزمن التراكمى .
إن الفلسفة الزمنية هى التى تفصل بين حضارتين ، حضارة تعلّى من قدر العقل
البشرى ، وتخضع الأعمال الإبداعية لتصورات هذا العقل ، التى يستخلصها من حياته
اليومية ومما يراه من ظواهر كونية ، تسير فى خط تسلسلى مرسوم ، تتوالى فيه الأحداث
بترتيب يقوم على الضرورة أو الاحتمال على حد تعبير أرسطو ، بصدد تعريفه لماهية
الوحدة العضوية .-

وهذا الخط المعلوم قد يصبح مع توالى الأجيال تقليداً مكروراً وقد يفقد تجده ،
لأن القارئ يخمن بما سيأتى ، أو بما ستوصله إليه توالى الأحداث ، ومن هنا يفقد
العمل احتمالاته الأخرى التى قد لا تكون فى الحسبان . وإذا قلنا فى الكتاب الأول إن
هذه الفلسفة العقلية ، قد أدت إلى السكون ، فإننا نضيف أن هذا السكون قد انعكس
على الأعمال الإبداعية التى تخضع لصرامة الوحدة العضوية ، فبدت هذه الأعمال
منسقة بطريقة عقلية ، تعتمد على قالب مرسوم ، لا يترك المنافذ مفتوحة ، أمام
مفاجآت لم تكن محسوبة .

أما الحضارة الأخرى ، فهى عند مرحلة ما تتمرد على القوالب العقلية ، وتترك
المنافذ مفتوحة أمام قوة خارجية ، لها منطق غير المنطق الظاهرى ، الذى يستنتجه العقل
من حركة الظواهر الكونية ، إن المستوى الزمنى فى تلك الحضارة لا يسير فى تسلسل
عقلى مطرد ، فقد تتقاطع الخطوط ، وتتداخل المصائر ، وقد تأتى مفاجأة على هيئة
معجزة أو كرامة ، فتقلب الحسابات رأساً على عقب .

ومن هنا فإن الأعمال الأدبية فى ظل هذا المستوى ، تتجدد مع كل شئ مفاجئ
وغير متوقع ، إن القارئ ينتقل من خط إلى خط ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى
نثر ، ومن غزل إلى حكمة ، وغير ذلك من متقابلات تمثل منهجاً يتعمده أصحابه ،
ويؤكدون عليه فى مقدمات كتبهم ، فالجاحظ وأبو الفرج وابن عبد ربه والحصري ،
يذكرون فى خطب كتبهم . إنهم لا يقفون عند الشئ وما يماثله ، بل ينتقلون من
الشئ إلى ما يقابله ، حتى ينشط القارئ ، ولا يقع فى منطقة السأم .

- ٣ -

وألف ليلة وليلة يمكن أن تقدم نموذجاً تطبيقياً عن تلك المستويات الزمنية فهى
تدور حول مستويين :

مستوى تاريخى تتحرك فيه الأحداث ، خلال ما يزيد عن ثلاث سنوات (ألف ليلة وليلة) ، يتقدم فيها شهر يار فى العمر ، ويصبح له أولاد ذكور من شهر زاد بعضهم يجبو ، وبعضهم يمشى ، وبعضهم على الكتف ، وتأتى النهاية المطردة فى الليلة الأخيرة ، وهم فى سعادة يشوبها إحساس كبير بالزمن .

ومستوى آخر داخل هذا المستوى التاريخى العام ، تتراكم فيه الأحداث ، وتتداخل الأزمنة ، وتتقاطع الخطوط ، فما إن توغل شهر زاد فى حكاية ما ، ويصبح المستمع ، ممثلاً فى شهر يار ، متابعا لها ، مندمجا فى أحداثها ، حتى تدخل عليه مفاجأة جديدة ، وتذكر حكاية أخرى . ومن هنا نجد المستمع يقطع استرساله ، ويقاوم رغبة فى الاستسلام لأخطبوط الحكاية الأولى ، ويبدأ من جديد ، ويدخل فى حكاية ثانية . ولكن ما إن يستقيم للحكاية الثانية ، ويندمج فى أحداثها ، حتى تفاجئه شهر زاد بحكاية ثالثة . تتداخل مع الحكاية الأولى ، والحكاية الثانية .

وإنجاز ألف ليلة وليلة ، لا يتبدى فى المستوى التاريخى ، فهو مجرد رابطة عامة ، كالخيوط فى العقد الفريد ، أو كعياب اليماني يضم الشئ ونقيضه ، ولكن إنجازها يتبدى فى ذلك المستوى الآخر . الذى يقوم على تداخل الحكايات ، وتقاطع الخطوط ، ومن أجل وظيفة فنية مقصودة ، تهدف إلى إيقاظ القارئ ، ونقله من قارئ متلق ، يندمج فى الأحداث ، إلى قارئ مشارك واع ، يتوقع مفاجأة ، جديدة ، تدفعه إلى أن يترك حالته الأولى إلى حالة ثانية ، فثالثة ، فرابعة .

- ٤ -

كانت هذه المقدمة لازمة ، لفهم التجربة التى بدأها الخيطاني ، فى روايته الأولى « الزينى بركات » (١٩٧٠) ^(١) ولا بد من وقفة عند هذه الرواية لأنها تنتمى إلى « الأعمال الرائدة » ، بكل ما للريادة من حسابات هى لها ، وأحيانا تكون عليها ، فالريادة عادة تشغل بشق المجرى الجديد ، وهى فى مشغوليتها قد تشغل عن بعض التفاصيل ، ومن هنا فمع تأكيد فضل الريادة ، لابد من تسجيل بعض ما تاه منها . ليس رغبة فى إظهار العيوب ، فإن هذه الرغبة رغبة شريرة لابد أن يبرأ منها النقد ، ولكن محاولة لبعض الإصلاحات فى الطريق الجديد ، حتى يصبح ممهدا ومؤديا إلى غايته .

(١) كتب هذه الرواية فى الجمالية سنة ١٩٧٠ ، ثم نشرها لأول مرة سنة ١٩٧٤ .

وهذه الرواية الأولى للغيطاني قد غامرت فى طريق جديد ، وقدمت رؤية جديدة جذبت إليها الانتباه . وكل هذا خير ، ولكنه فى الوقت نفسه قد خلقت ما أسميه بأزمة الشكل التاريخي ، فقد ألقت هذه الرواية بثقلها على مسيرة الفن الروائي ، وأصبح الغيطاني بعد ذلك يقلد نفسه ، وأصبح كثيراً من الروائيين يقلدون الغيطاني أيضاً . وعادة التقليد عادة مزدولة تصيب العملية الإبداعية فى جوهرها ، فالإبداع حرية تبحث عن الجديد ، والتقليد عبودية تبحث عن القيد ، وكل هذا يشخص أزمة الشكل التاريخي ، ولا نجاة من هذه الأزمة إلا من خلال حوار ، لا يهدف إلى التشهير كما قلت ، ولكن يهدف إلى الخلاص من المأزق فيما أرجو .

- ٥ -

تدور رواية « الزينى بركات » على مستويين من الزمن :

المستوى التاريخي الذى يعالج فترة زمنية ، تمتد من سنة ٩١٢ إلى سنة ٩٢٢ هـ ، وهو فى هذا المستوى يتابع ابن إياس فى كتابه « بدائع الزهور » ، ويقسم كتابه إلى حوليات وشهور وأيام ، ويحاول أن يرصد بعضاً من الأحداث التاريخية ، التى تمت خلال هذه الفترة .

وكان الغيطاني فى هذا المستوى صورة أمينة لابن إياس ، جعلت الدكتور مراد فى كتابه « العناصر التراثية فى الرواية العربية » ، يقدم الجداول المستخلصة من الرواية ، والتى تؤكد هذا السير فى درب ابن إياس ، فجداول عن أهم الألقاب المملوكية التى استعارها من ابن إياس (ص ١٨٤) ، وثان عن أهم الشخصيات التى استعارها من ابن إياس (ص ١٨٧) وثالث عن أهم الأمكنة التى استعارها من ابن إياس (ص ١٩٠) . بل وأكثر من ذلك اكتشف الدكتور مراد الكثير من نصوص ابن إياس ، وردت فى ثنايا الرسالة ، وبلغ التشابه حداً ، لا يستطيع فيه القارئ أن يفصل بين نص لابن إياس وآخر للغيطاني ، إلا إذا تخلى بمثل صبر الدكتور مراد ، وهو يتابع وينقب ويقارن وينسب كل نص إلى صاحبه .

وكل هذا فى الظاهر فقط ، لأن المستوى الزمني الآخر ، يأتي فيكمل الصورة ، بل ربما يعدلها تماماً ، وهو مستوى يتمثل فى كسر الحاجز التاريخي ، فما إن يبدأ الغيطاني بمقتطف « أ » ويورخه سنة ٩٢٢ هـ ، حتى يقفز ويسرعه فوق هذا الحاجز ، ويدخل فى السرداق الاول الذى يعود إلى سنة ٩١٢ هـ ، إنه لا يواصل التسلسل

التاريخي ، ويتحدث عن السنوات التالية سنة ٩٢٢ ، بل يكسر الحاجز في أول فرصة ، ويخترق المتتاليات التاريخية . ثم يقسم الرواية إلى سرادقات ، وكل سرادق يضم مجموعة من الأوراق ، وكأنه الملف الذي يحوى داخله مجموعة من المكاتبات ، حقا إن عنوان السرادق الأول « ما جرى لعلی بن أبی الجود ، وبداية ظهور الزينى بركات - شوال سنة ٩١٢ » ، ولكن هذا السرادق لا يقف عند حدود عنوانه ، بل يضم مجموعة من الأوراق هي : سعيد الجهينى - مرسوم شريف - زكريا بن راضى - بركات - كوم الجارح - الأرباء عاشر شوال - أول الليل - لفظة أولى - لفظة ثانية - إلى الزينى بركات ابن موسى - وغير ذلك من أوراق تتضام لتكون ملفا . وقل مثل هذا عن بقية السرادقات . التى تتحول إلى ملفات ، وكل ملف يضم مجموعة من الأوراق .

وهناك رابط بين جميع السرادقات ، يتمثل - أولاً - فى أن بعض الأوراق ، لا يكتمل خط سيرها إلا فى الملفات الأخر . خذ مثلاً سعيد الجهينى فإن المؤلف لا يقدمه بالطريقة التقليدية ، ويجعل ملامحه تكتمل منذ أول وهلة ، بل إن أخباره - أو أوراقه - تتناثر فى بقية السرادقات ، فى السرادق الأول ص ٢٢ ، وفى السرادق الثانى ص ٧٣ - ١٠٧ - ١١٥ - ١١٩ ، وفى السرادق الرابع ص ٢٠٧ ، وفى السرادق الخامس ص ٢٥٠ ، وفى السرادق السادس ص ٢٧١ ، وفى السرادق السابع ص ٢٧٧ .

ومن هنا فإن سعيد الجهينى حاضر فى بقية الأوراق ، ولا تكتمل ملامحه منذ السرادق الأول ، بل إنه يأخذ فى الاكتمال مع كل سرادق ، كتملك اللعبة عن الصورة المقسمة إلى أجزاء ، ويحاول الطفل أن يضع كل جزء فى مكانه ، حتى تكتمل الصورة على يديه ، ويحس فى النهاية بالنشوة وقد تخلقت الشخصية بفضل مشاركته فى اللعبة .

هذا عن الرابط الأول الذى يضم الأضياف فى سرادقات ، وكل سرادق يتضام مع الآخر ، وتربطه به صلة من نوع خفى ودقيق . أما الرابط الآخر فهو يتمثل فى تلك الغاية التى تتوخاها السرادقات ، حقا ، هى مجموعة وحدات تبدو مستقلة ، ولكنها جميعها تهدف إلى غاية واحدة .

وغاية الرواية هى تصوير لحظة تاريخية معينة : تتمثل فى تلك الفترة المباشرة لهزيمة المماليك على يد العثمانيين ، وتكهنت الناس حول هذه الهزيمة ، ثم اكتشاف الحقيقة ، وتبين أبعاد الهزيمة .

تبدأ الرواية بمقتطف للرحالة البندقي (فياسكونتي جانتى) يعود إلى رجب سنة ٩٢٢ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وتنتهى بمقتطف أخير للرحالة نفسه ، يعود إلى سنة ٩٢٣ هـ . المقتطف الأول يصف حالة الترقب عند الناس ، وهم يتطلعون إلى أخبار السلطان على الجهة ، ويستمعون إلى التكهنات حول هزيمته ، والمقتطف الأخير يسفر عن الحقيقة ، وتتضح أبعاد هزيمة السلطان أمام العثمانيين . هى لحظة « درامية » مكثفة ، من المفروض ألا تزيد عن ساعات هى الفترة بين الترقب واكتشاف الحقيقة ، ولكن المؤلف يطيل هذه الفترة ، ويجعلها شهورا قد تصل إلى سنة كاملة . وبذلك يطيء من الحركة ، ويضعف من حدة الترقب ، لو أنه جعل المقتطف الأول يعود إلى أول النهار ، وجعل المقتطف الأخير يعود إلى آخر النهار ، فى يوم من أيام رجب سنة ٩٢٢ هـ ، وحصر لحظة الترقب فى بضع ساعات ، تلعب دورا كبيرا فى مصير الأمة ، لو أنه فعل ذلك لكان أدق فى تصوير تلك اللحظة الدرامية المكثفة .

والمؤلف يصور هذه اللحظة الدرامية ، بطريقة تناسب للغاية مفهوم الشكل التاريخي ، فهو أولا لا يصور هذه اللحظة من خلال وقعها على نفسه وتحديد أبعادها الشعورية الداخلية ، مما نراه كثيرا فى رواية « تيار الشعور » أو فى رواية التجليات النفسية بوجه عام . وهو ثانيا لا يتابع تسلسل الأحداث حول فترته التاريخية المحددة مما نراه فى الرواية التاريخية ، التى تفرص على تسلسل الحدث ، من البداية إلى الذروة وحتى النهاية . إن الغيطنى يتجاوز رواية تيار الشعور والرواية التاريخية ، ليقدم بناء أقرب إلى مفهوم الشكل التاريخي ، ويتحول المقتطفان فى أول الرواية وفى آخرها ، إلى « رد خيط يربط السرايا فى عقد » واحد .

والمؤلف من أول خطوة يتخطى الحاجز التاريخي المتسلسل ، ويعود إلى نظام السرايا ، أو الوحدات الكلية ، التى تضم كل وحدة مجموعة من الأوراق مختلفة فيما بينها ، ولكنها موضوعة داخل ملف واحد ، لحاجة فى نفس المؤلف سنكشفها فيما بعد .

بل إن كل مقتطف من هذين المقتطفين ، يتحول إلى وحدة قائمة بنفسها ، تلعب دورها فى بنية الشكل التاريخي ، ولنأخذ فى تحليل المقتطف الأول خلال هذا المنظور ، الذى ينظر إليه كلبنة فى بناء الشكل التاريخي .

إن الرحالة البندقي يصف هذه اللحظة التاريخية المأساوية ، وكأنه مؤرخ يسجل ،

ويذهب في « كأنه » هذه إلى حد كبير ، فهو لا يقف عند النهاية والحاكاة ، بل يصل إلى درجة المماثلة التي تجعلنا أمام ابن إياس وهو يرصد ويمسجل ، ولا يجد غضاضة في نقل الحكايات التي تدل على الانحراف الجنسي ، والغيطاني ، على لسان هذا الرحالة البندقي ، لا يساير المنطق التسلسلي للأحداث ، إذ يقطعه بالدخول في تيار آخر ، ويأخذ في حكاية أخرى ، حتى إذا أحس باندماج القارئ وميله إلى الاستئمامة وتلقى الأحداث ، فإنه بسرعة ينبهه ، وينهى استطراده ، ويخبره بأنه سيعود من جديد إلى حكايته الأولى . وبهذه الطريقة يتحول الملف الذي يشكل المقتطف الأول ، إلى صورة مصغرة للرواية ، ليس فقط في تقديم الشخصيات الرئيسة والتمهيد لجو الأحداث ، ولكن أيضاً في هذا الشكل التاريخي ، والذي هو صورة مصغرة لبناء الرواية في شكلها العام .

وهنا يمكن أن نحدد بالضبط إنجاز الغيطاني ، المتمثل في هذا المستوى الزمني الأخير ، وهو مستوى يمنحه خصوصية يستحق معها صفة الريادة .

وقد سبقت الغيطاني محاولات للدخول في ميدان الشكل التاريخي ، حاول ذلك يحيى حقي في روايته « قنديل أم هاشم » خلال جملة في بداية الرواية وأخرى في نهايتها ، ثم اعتماد على عنصر السرد بين البداية والنهاية . وحاول ذلك أيضاً محمود المسعدي في روايته « حدث أبو هريرة فقال » خلال اقتباسات وأسلوب يقلد فيهما مظهر المؤلفات التاريخية ، وحاول ذلك كذلك سعد المكاوي ، كما سبق أن وقفنا عند تجربته بالتفصيل .

ولكن كل هذه المحاولات تقف على عتبات الشكل التاريخي ولا توغل فيه ، لأنها تتحرك خلال المستوى الزمني الأول ، الذي يحرص على تسلسل الأحداث ، وتطورها بطريقة منطقية تقوم على الضرورة أو الاحتمال . وكل هذا يختلف عما فعله الغيطاني الذي توغل داخل حرم الشكل التاريخي ، وتوصل إلى مفهوم الزمن التراكمي ، الذي وضعه مباشرة في قلب الشكل التاريخي .

وهذه الخصوصية عند الغيطاني ، تجعله يختلف تماماً عن ابن إياس ، وتبدو المماثلة بينهما ، التي لفتت أنظار كثير من الباحثين ، وعلى رأسهم الدكتور مراد ، إنما هي مماثلة من الخارج ، وربما كانت متعمدة من المؤلف كعنصر فني من عناصر شكله التاريخي .

إن ذكر الحوليات والأشهر والأيام ، وأحيانا يقطع اليوم الواحد إلى أوله وآخره ، إنما هو مظهر يوحى به المؤلف إلى المحاكاة الخارجية لابن ياس ، إنه لا يقصد التسلسل التاريخي ، بل إن بعض التواريخ تبدو مضطربة غير دقيقة ، مما يدل على أن المؤلف لا يحرص على فكرة التسلسل التاريخي ، وإنما تأتي هذه التواريخ من باب المحاكاة التي توهم بالشكل التاريخي ، تماما كتلك المفردات اللغوية ، أو التعبيرات الأسلوبية ، أو أسماء الأماكن ، أو الألقاب المملوكية ، أو غير ذلك من عناصر مقتبسة من ابن ياس ، لكي توهم بهذا الشكل التاريخي .

إن إنجاز الغيطاني يتبدى في فكرة المستوى الزمني المتراكم ، الذي لا يسير في خط معلوم حتى النهاية المرسومة ، ولكن يتقاطع ويتوازي ويتداخل على هيئة عنقودية . والغيطاني واع بهذا الانجاز ، فهو لا يفعله صدفة ، ولديه حساسية فنية تنبهه حين يسترسل في الحكاية ، بأن الوقت قد حان ، وأن الديك قد صاح ، لكي يوقف استرساله ، وينتقل إلى حلوة أخرى ، تعتمد على مستوى زمني آخر ، يتقاطع مع المستوى الأول .

وهذه الحساسية تجدها متيقظة عند الغيطاني ، ليس في العمل ككل ، بل حتى داخل العمل الواحد في فصوله وأجزائه وثناياه . وقد وقفنا من قبل عند المقتطف أ الذي بدأ به الرواية . فقد أخذ الرحالة البندقي يصف مشاهداته وغرائبها ، وما إن أحس بأن القارئ قد اندمج معه ، واستراح إلى استرساله ، حتى قطع هذا الاسترسال وأخذ في قصة الجارية الرومية مع الشيخ كبير السن ، ثم عاد إلى استرساله مرة أخرى .

بل إن الشخصية عنده لا تسير في تسلسل منطقي ، يتطور بها وجدانيا وسلوكيا حتى نهاية الأحداث ، ففني روايته تلك نقرأ أغلاماً لشخصيات تلعب دوراً رئيساً مثل علي بن أبي الجود ، والشهاب زكريا راضي ، والشيخ أبو السعود ، والشيخ سعيد الجهيني ، والشيخ عمرو . وقد يخيل للقارئ المعتاد على الشكل التقليدي ، بأنه سيرسل نفسه مع التحليل للشخصية ، يكشف عن أبعادها النفسية والتاريخية ، ولكن القارئ يكتشف أن المؤلف يتوقف عند نقطة معينة ، ومطلوبة في هذا الوقت بالذات ، ثم يأخذ في موضوعات أخرى ، ثم بعد مدة ، ربما في سرادق آخر يظهر يعد جديد من أبعاد هذه الشخصية ، ثم يتوقف المؤلف ، وبعد فترة أخرى يقدم بعداً آخر ، حتى تكتمل الشخصية في نهاية الرواية ، أو بعبارة أخرى : حتى يلم القارئ أجزاء الشخصية المتناثرة خلال هذا الكتاب ، ثم يصب عليها ماء الحياة ، فتكتمل في النهاية أبعادها واضحة ، وكأننا إزاء قصة الخلق من جديد .

وكل هذا يعنى أن الغيطنانى واع بإنجازاه ، وإن الأمر عنده لا يأتى صدفة ، أو من باب التقليد الأعمى لابن إياس أو لغيره ، فالصدفة لا تتكرر بطريقة منظمة ، والتقليد لا يخضع لنسق فى ذهن المؤلف ، حقا هو يختلف عن النسق التاريخى المتسلسل ، ولكنه نسق على أى حال ، يخلق مصطلحاته الخاصة ، ويسير سيرته الخاصة .

إن هذا الإنجاز عند الغيطنانى إنما يعنى لب الشكل التاريخى ، فهو يمثل خصوصية فى مسيرة الغيطنانى تجعله رائدا لهذا الاتجاه ، وهو فى الوقت نفسه يمثل خصوصية للشكل التاريخى ، تميزه عن بقية الأشكال الأخرى .

فهو إنجاز جوهري ، ليس مجرد مظهر خارجى يعتمد على عنوان هنا أو هناك ، وليس إنجاز جزئيا ، يعتمد على جملة فى البداية والنهاية ، ثم ينساق مع الأحداث فى تسلسلها التاريخى كما فعل يحيى حقى فى « قنديل أم هاشم » ، وليس إنجازاً يعتمد على بعض المقتبسات التراثية ، ثم يأخذ مجراه خلال مراحل تاريخية يترتب بعضها على بعض كما هو الحال فى « حدث أبو هريرة فقال » . إنه إنجاز جوهري يتوغل فى لب الشكل التاريخى ، ويلقى بظلاله على كل منحى من منحى الرواية .

ومن هنا نرى الغيطنانى يتخفف من الوسائل الفنية التقليدية ، فهو لا يحفل كثيرا بعنصر الحوار ، وهو لا يتوغل كثيرا داخل شخصياته ، ولا يميل إلى التحليل النفسى ، ولا إلى الصراع بمعناه الدرامى ، ولا يهتم بعنصر المكان كبطل يلعب دوره فى توجيه الأحداث ، أو على الأقل كديكور تتحرك خلاله الشخصيات .

وإذا كان الغيطنانى قد تخلص من هذه الحيل الشائعة ، التى تهدف إلى الإيهام بعالم يوازى العالم الواقعى ، ويعمل على محاكاته ، فإنه قد خلق حيله الخاصة والمناسبة ، التى تزيد من وعى القارئ ، ولا تخدعه عن نفسه .

ومن هنا كان الوصف هو العنصر الأساس فى تجربة الغيطنانى ، وهو يختلف عن الوصف فى الرواية التقليدية ، الذى يحاول أن يخدم الموقف ، أو يربط بين حدث وحدث ، أو بين حوار وحوار . إن تصوير الموقف هو العنصر الأساس فى الرواية التقليدية ، ويأتى الوصف لخدمة هذا الموقف ، أما هنا فالوصف فى حد ذاته مقصوداً ومتعمداً ، وليس تابعا يأتى بقدر .

إن الرواية التقليدية هى مجموعة مواقف ، توحى للقارئ بعالم مواز للعالم الواقعى ،

أما الشكل التاريخي فهو مجموعة فقرات أو أوراق تتضمن داخل ملف ، إن المؤلف داخل الشكل التقليدي يوحى من بعيد ، ويتجنب المباشرة والسرد حتى لا يتعقبه نقاد هذا الشكل في ضراوة لا ترحم . أما المؤلف للشكل التاريخي فهو يصف ، وقد يلجأ في وصفه إلى المباشرة والتسجيل ، وقد يتدخل فيعلق وينقد ، ولا يجد ناقده في ذلك غضاظة ، لأن منطق هذا الشكل يتطلب ذلك .

للمرواية التقليدية إذن هدفها ، وللشكل التاريخي أيضا هدفه ، كل هذا يخلق خطته ومصطلحاته الخاصة . قد يختلف الهدف ، وقد تختلف الخطة ، ولكن في النهاية لابد من هدف وخطة ، وإلا تحول العمل الفني ، أيا كان نوعه إلى مهارة فارغة أشبه بالكلمات المتقاطعة . وهنا تكون البداية مع الغيطاني ، إنه حقا ينقل ويقتبس ، وإنه حقا يضع كل ذلك داخل سرادقات أو ملفات ، ولكنه لا يفعل ذلك عبثا ودون خطة ، وإلا لتحولت سرادقاته إلى « دكان الألف صنف » ، وهنا نراه يختلف عن ابن إياس اختلاف جذريا ، إن ابن إياس يجمع أوراقه من أجل التاريخ ، أما الغيطاني فهو يجمعها من أجل هدف معلوم وخطة مرسومة .

والهدف في رواية الزينى بركات يتلخص في تصوير جو الرعب ، وهو هدف يتحكم في انتقاء الأوراق ، واختيار الاقتباسات ، وتكديس الملفات ، وينعكس على المفردات وأسماء الأعلام والأماكن . فالسرادقات تتوالى عن البصاصين ، وبعضها يتحول إلى بحوث عن تاريخ البصاصين ، وعن علم البصاصين ، وعن مؤتمرات البصاصين .

حقا ، إن الغيطاني لم يحمل شكله التاريخي نوعا من التأويل الفلسفي ، وهو منطقي مع مقتضيات هذا الشكل ، الذي يضيق بالتحقيقات الذهنية والجدل الفلسفي ، ويفضل عليها الحكمة القصيرة ، التي تأتي في حينها لتلخص المغزى .

وإذا كان الغيطاني محقا في هذا الجانب ، فإنه غير محق في جانب آخر ، فقد اكتفى بتصوير حالة عامة من الخوف والإرهاب ، ولم تعكس روايته رؤية الحضارة العربية كخلفية تمسك أبطالها من الضياع وقت الأزمات ، وإحساس الغيطاني بمسيرة التاريخ العربي باهت ، يكتفى فيه بالتقاط الأمثلة ، والأحداث المتفرقة ، والمراحل الزمنية المحددة ، دون أن يكتشف الجوهر وراء العارض ، والعام وراء الجزئي .

نحن هنا إزاء الدلالة المضمونية في أعمال الغيطاني ، والتي هي القسم الآخر للتكنيك الفني في شكله التاريخي ، ودون هذين القسمين لا تأتي الرؤية واضحة ،

وبهما معاً نستطيع أن نضع تصوراً كاملاً للشكل التاريخي .

تبدأ رواية « الزينى بركات » بمقطف أ للرحالة البندقي ، وتنتهى بمقطف أخير للرحالة نفسه ، ثم تتوالى مقتطفاته فى ثنايا الرواية على النحو الآتى :

١ - ص ١٣٩ مقتطف ب يعود إلى سنة ٩١٤ هـ ، ويتضمن تعذيب على بن أبى الجود .

٢ - ص ١٩٥ مقتطف ج يعود إلى سنة ٩٢٠ هـ ، ويتضمن بداية الضيق بالزينى بركات .

٣ - ص ٢١٧ مقتطف د يعود إلى سنة ٩٢٢ هـ ، ويتضمن نصا ينقله الرحالة عن صديقه ابن إياس :

وهذه المقتطفات الخمسة تمثل نقلات رئيسة داخل الرواية ، وتكشف عن الدور الرئيس للرحالة البندقي ، فهو يقوم بدور الراوى ، الذى يسجل ويعلق ، وهو دور يمثل عموداً فقرياً فى التراث القصصى عند العرب ، كما نرى فى المقامات ، وألف ليلة وليلة وسائر أنواع القصص التراثى ، الذى يلعب فيه الراوى دوراً يتفوق على دور البطل نفسه .

والرحالة البندقي هو نموذج من رحالة الغرب ، الذين يرحلون فى بلاد الشرق بحثاً عن الغريب والمدهش ، لا يقفون عند الحقائق ، ولا يتفهمون تركيبة إنسان المنطقة ، إنهم يتجولون كالسائح فى متحف انثروبولوجى ، يثيره الغريب والشاذ .

إن افتقار الرؤية الكلية فى هذه الرواية ، يعود إلى أن هذا السائح الغريب يلعب الدور الأساس فى نقلات الرواية ، وفى اختيار الأحداث ، وفى التعليق عليها .

قد يكون توفيق الحكيم فى « عودة الروح » منطقياً بعض الشيء ، حين جعل مفتش الآثار الفرنسى ، يعلق على أصالة مصر ، ويشيد بتاريخ مصر ، فهو عالم متخصص يستطيع أن يدعى أنه ملم بتاريخ الحضارات ، ويعى دور الحضارة المصرية فى مسيرة الحضارات الإنسانية ، وأنه يستطيع أن يخترق الظواهر والسطح لينفذ إلى الجوهر والروح .

كان أفضل للغيطانى أن يستبد دور الراوى ، الذى يسجل ويعلق ، إلى ابن إياس بدلا من هذا الرحالة البندقي ، فابن إياس قد أرخ لهذه المرحلة ، والغيطانى معجب به وينقل عنه ، وقد جعله فى قصته القصيرة « عودة ابن إياس » يعود إلى الحياة ، ويعلق

على الأحداث عقب هزيمة سنة ١٩٦٧ م ، وهي قصة كتبها الغيطاني في فترة مبكرة ، وضمها إلى مجموعته الأولى التي صدرت سنة ١٩٦٩ ، مما يدل على عمق الصلة بينه وبين ابن إياس .

وفضلاً عن ذلك فقد كان ابن إياس صديقاً للرحالة البندقي ، وقد نقل عنه الأخير فقرات كثيرة في المقتطف جـ (ص ٢١٧) ، والتقى به في المقتطف الأخير يَجُولُ في أحياء القاهرة ، بعد هزيمة المماليك ، فوجده كسيراً حزيناً . فإذا كان الأمر كذلك ، وإذا كان الرحالة البندقي يعتمد بالدرجة الأولى على ابن إياس ، فلم لم يختصر الطريق ، ويسند دور الراوي والمعلق إلى المؤرخ العالم ابن إياس ، فلعله يستطيع أن يصل خلال حديثي ابن إياس إلى رؤية تاريخية كاملة ، بديلاً من هذه الغرائب والمدهشات ، التي تثير حاسة رحالة أجنبي .

وقد سجل ابن إياس في كتابه تلك اللحظة التاريخية ، التي تمثل انعطافة حاسمة في تاريخ مصر من مرحلة إلى مرحلة . وقد أنشد في ذلك شعراً يتحدث فيه عن الظلم ، الذي لابد أن يؤدي إلى هذه النتيجة الحتمية :

أين الملوك الذين في الأرض قد ظلموا . . . والله منهم لقد أخلى أماكنهم
فاستغن بالسمع عن مرآهم عظة . . . فأصبحوا لا ترى إلا مساكنهم

فابن إياس قد التفت إلى تلك اللحظة المأساوية ، والتي هي موضوع رواية الغيطاني نفسه ، بل لعل لا أبعد لو قلت إن رواية الغيطاني هي تنويعات روائية على نص ابن إياس ، وكلاهما ، أي الرواية والنص ، يستقطران الحزن في مرارة وأسى .

وكل هذا يفرض على الغيطاني أن يسند إلى ابن إياس ، دوراً أكبر من دوره الذي يأتي عرضاً وعلى لسان رحالة أجنبي ، فهو بذلك يحقق هدفاً قومياً وآخر فنياً . فنحن هنا إزاء شخصية من المنطقة ، تعرف تاريخ المنطقة ولغة المنطقة ، وأولى أن يسند إليها دور المعلق على الأحداث ، بديلاً من هذا الاسم الأعجمي الذي يعكس عقدة الخواجة . ونحن أيضاً إزاء كتاب لابن إياس ، يمثل الأصل الذي أراد الغيطاني أن يبتعثه على هيئة رواية تعتمد على الشكل التاريخي ، ولا شك أن اجتلاب الأصل يمكن أن يمنح الرواية أبعاداً فنية ليست في الحساب .

وكل هذا قد أوقع الرواية في رؤية جزئية ، تختفي بالغريب والمدهش ، وحرمتها من

الرؤية الكلية ، التى يمكن أن يستخلصها الشكل التاريخى من المسيرة الحضارية ، وهو أولى الأشكال بهذه المهمة ، لأنه ينطلق من التراث ، لا كعملية إحياء ، أو كتركيز على فترة محددة أو على حالة جزئية ، بل لكى يبحث فى التراث عن الجوهر الذى يحرك العمل الفنى .

وقد أدى ذلك إلى نتيجة خطيرة ، أوقعت الرواية فى أسر اللحظة التاريخية المحدودة ، وهى لحظة تأثير بلا شك عوامل الأسى والحزن ، ونحن نرى البلاد لا تثبت أمام المحنة . إن الغيطانى لم يتجاوز أسر تلك اللحظة ، فوقعت روايته فى حالة من الحزن والأسى ، يشخصها ذلك الرحالة البندقى بصورة مبالغة ، شأن كل الرحالين الذين يبحثون عن الغرائب ليجسدوها . حتى عنصر الأمل الذى كان يمثل سعيه الجهنى ، يسقط فى نهاية الرواية ، ويقول فى السرداق السابع والأخير جملة واحدة « آه ، أعطوني وهدموا حصونى » ، فهذه الجملة هى كل ما فى السرداق ، وتستطيع فى حروفها القصيرة أن تلخص كل ما فى السرداقات الأخرى من حزن وأسى ، بل إن قصصها نفسها يتحول إلى عنصر فنى دال ، فهى كجشرجة المحتضر ، أو رقصة المذبوح ، أو صرخة الغريق .

قد يقول الغيطانى إن الفترة كانت كذلك ، وقد يقول إنه يتابع ابن إياس ، ولكن الفنان يتجاوز اللحظة المحدودة ، ولا يساير الطرق المعبدة ، والغيطانى يكتب شكلاً تاريخياً ، وليس يستعرض فترة تاريخية ، وفرق كبير بين الحالتين ، حالة من يستعرض التاريخ وحالة من يكتب الفن منطلقاً من الشكل التاريخى ، الحالة الأولى له عذر من يلتزم بالفترة التاريخية ولا يخرج عن دلالاتها الخاصة ، أما الحالة الثانية فهى حالة الفنان الذى يتبين فوق ركام التاريخ رؤى مستقبلية ، يكتشف من خلالها حركة التاريخ ، فقد يجد فى لحظة التأزم إرهاباً بمستقبل موعود ، وقد يلتمس وسط الظلام طاقة نور ، وإذا كان لابن إياس عذره ، كمؤرخ ، فى أن يقف عند تلك اللحظة الراهنة ، وأن يقف على الأطلال ييكى ويستبكي ، فليس للغيطانى عذر فى أن يقف فوق الأطلال ، فالمطلوب منه كفنان أن يبنى قصراً من ركام الأطلال .

إن فقدان الرؤية التاريخية قد يصيب الشكل التاريخى فى مقتل ، وقد يحيله إلى بناء سامق يخلو من الحياة ، كبيت الوقف الذى يخلو من ساكنيه ، وتعبث فيه أشباح بلا أرواح . وقد يتحول الشكل التاريخى بسبب ذلك إلى شكل هزلى ، يخلو من الجدية ، ويشبه الروايات البوليسية ، التى لا تهدف إلا إلى خلق جو من الإثارة والغموض .

كان لابد من هذه الوقفة مع الرواية الأولى للغيطاني ، لنحلل ما لها من جانب الشكل التاريخي ، أو ما عليها من جانب الرؤية التاريخية ، وكانت هذه الوقفة لازمة ، لأن هذه الرواية قد وضعت الحجر الأساس في بناء الشكل التاريخي . وهو أساس قد انعكس بعد ذلك ، سواء على مسيرة الغيطاني نفسه ، أو على من ساروا بعد الغيطاني في طريق الشكل التاريخي .

أما أن هذه الرواية قد انعكست على مسيرة الغيطاني ، فتلك هي القصة التي نتابع فصولها منذ الآن :

فقد أصدر الغيطاني اثنتي عشرة رواية ، منذ سنة ١٩٧٤ م وحتى تاريخه (١٩٩٣ م) وهي تتوالى تاريخيا على النحو الآتي :

- ١ - الزينى بركات (١٩٧٤ م) .
- ٢ - الزويل (١٩٧٥ م) .
- ٣ - وقائع حارة الزعفراني (١٩٧٦ م) .
- ٤ - الرفاعي (١٩٧٨ م) .
- ٥ - خطط الغيطاني (١٩٨١ م) .
- ٦ - التجليات : السفر الأول (١٩٨٣ م) .
- ٧ - التجليات : السفر الثاني (١٩٨٥) .
- ٨ - التجليات : السفر الثالث (١٩٨٧ م) .
- ٩ - رسالة في الصبابة والوجد (١٩٨٧ م) .
- ١٠ - رسالة البصائر في المصائر (١٩٨٩ م) .
- ١١ - شطح المدينة (١٩٩٠ م) .
- ١٢ - هاتف المغيب (١٩٩٢ م) .

وهذه الروايات تستوحى القصص التراثي بمعظم تنوعاته المختلفة ؛ ما بين الأخبار

التاريخية ، والرسائل الأدبية ، والأدب الصوفي ، وأدب الرحلات . وغير ذلك مما يوظفه الغيطاني داخل رواياته ، وتتداخل عنده هذه التتويجات ، بحيث لا نستطيع أن نصنف الرواية الواحدة في خانة مستقلة ، ولكن من باب التسهيل العلمي ، يمكن أن نصنف الروايات السابقة ، في ثلاثة محاور ، أو إذا أردنا أن نقرب من لغة الغيطاني في ثلاثة مدارج ، هي :

- ١ - رواية الخبر التاريخي ، وتشمل : الزيني بركات ، وقائع حارة الزعفراني ، خطط الغيطاني ، رسالة البصائر في المصائر .
- ٢ - رواية الأدب الصوفي ، وتشمل : التجليات بأسفارها الثلاثة ، رسالة في الصبابة والوجد .

- ٣ - رواية أدب الرحلات ، وتشمل : الزويل ، شطح المدينة ، هاتف المغيب .
- أما رواية « الرفاعي » فلا نستطيع أن نصنفها في محور من المحاور السابقة ، فهي من ناحية لا تتخذ الشكل التاريخي ، وهي من الناحية الأخرى أضعف رواياته فنيا ، لأنها مجرد تسجيلات لمراسل عسكري في حرب سنة ١٩٧٣ ، تميل إلى الرصد والتقرير ، ومن هنا فسوف نسقطها كلية من هذه الدراسة .

وكل محور من المحاور السابقة يحتاج إلى وقفة خاصة لأنه يضيف شيئاً جديداً إلى فكرة الشكل التاريخي ، وتتعاون المحاور كلها في تقديم صورة ، أطمح أن تكون كاملة ، عن عالم الغيطاني .

- ٦ -

مدرج أول : رواية الخبر التاريخي :

قد يكون مستغرباً أن نضع رواية « الزيني بركات » في محور واحد ، مع « حارة الزعفراني » و « خطط الغيطاني » و « رسالة البصائر » ، فرواية الزيني بركات تتخذ من العصر المملوكي مسرحاً ، أما الأخريات فهي تدور على أرض الواقع .

ولكن هذا الاستغراب يزول إذا عرفنا أن الروايات الأخر تتخذ من التاريخ مسرحاً ، مثلها مثل الزيني بركات ، فعلى الرغم من مظهرها العصري ، إلا أن المؤلف لا يصور حارة معاصرة بالمعنى الواقعي ، الذي يحلل الشخصيات ، ويتابع تطورها النفسي ،

ونموها العاطفي والعقلي ، كما كان يفعل نجيب محفوظ في ثلاثيته ، التي تستعرض نماذج بشرية متنوعة ، ان الحارة في الزعفراني وفي الخطط هي حارة تاريخية ، يغم المؤلف بوصف آثارها التاريخية ، ويحولها إلى نموذج لتاريخ معاصر ، يمكن أن ينطبق على كل حارة في مصر .

ونستطيع أن نقول بعد ذلك إن رباعية الغيطاني : الزيني بركات - حارة الزعفراني - خطط الغيطاني - رسالة البصائر ، تتوالى تاريخيا على تعميق لحظة الهزيمة ، التي تمثلت صورتها العسكرية في نكسة سنة ١٩٦٧ م ، وتحلل تلك اللحظة فترتد بها إلى جذورها الأولى ، أو تقف عند ملامحها الآنية ، أو تشير إلى نتائجها المستقبلية .

فرواية الزيني بركات تركز على الجذور التي أدت إلى الهزيمة ، ومن هنا سر اهتمامها بالبصائين وعلومهم ومؤتمراتهم ، وبجو القتل والتعذيب ، واستعراض الشخصيات التي تسلطت عليها شهوة الحكم ، فانطلقت كالذئاب الضارية ، وقد أدى كل ذلك إلى لحظة الهزيمة ، ووقوع مصر تحت سيطرة المحتلين .

ورواية حارة الزعفراني تصور مصر بعد الهزيمة ، وقد أصابها طلسم العجز ، فتوقفت عن ممارسة أى شئ حتى الجنس ، ووقعت تحت سيطرة « الشيخ عطية » ، فأخذ يديرها بطريقة تتفق وهواه ، وخلال مجموعة من البصائين الذين يروجون لمعتقداته ، ويدفعون الحارة كلها نحو الاستسلام ، وتكون النتيجة عقدا نفسية وإحساسا بالدونية من ناحية ، أو إحساسا بجنون العظمة من الناحية الأخرى .

إن شخصية حسن أنور هي شريحة معبرة عن تلك الحارة ، وقد يخيل للقارئ للوهلة الأولى أن المؤلف قد أسرف في تحليل تلك الشخصية ، فأورد عنها أخبارا كثيرة تواردت في صفحات متناثرة (مثلا ص ٦٢ و ٩٨) ، وعقد لها فصلا كاملا تحت عنوان « ملف خاص لتفصيل أحوال حسن أنور » ، امتد من ص ٢٣٤ إلى ص ٢٤٩ ، مما يجعل هذه الشخصية وحدها يمكن أن تتحول إلى رواية مستقلة . وقد يصل القارئ بسبب ذلك إلى نتيجة مؤداها . أن التحليل النفسى لهذه الشخصية جعلها تفلت من ميدان الشكل التاريخي ، وتقع تحت سيطرة الرواية الواقعية ، التي تميل إلى تحليل الشخصيات ، والتجسس على نوازعها الداخلية ، والكشف عن عقدها ، بما نراه شائعا في جيل الرواد ، وخاصة عند محمود طاهر لاشين في « حواء بلا آدم » ، ومحمود تيمور في « نداء المجهول » .

كل هذا يمكن أن يتوارد عند الوهلة الأولى ، ولكن بعد التناقق يكتشف القارئ أن هذه الشخصية غير منفصلة عن المجرى العام للرواية ، فهي شريحة معبرة عن حارة الزعفراني بعد الهزيمة ، وجنون العظمة عنده هو الوجه الآخر للإحساس بالإحباط والدونية ، فالتفصيل إذن في أخبارها هو تفصيل عن الحارة كلها .

والمؤلف منذ الصفحات الأولى في روايته « خطط الغيطاني » ، يصرح بأنه يعنى بذلك مصر « أعلم أن الله خير حافظ ، جعل الخطط متوسطة الدنيا ، فسلمت من الحر الشديد والبرد القارس ، طاب هواؤها ، وضعف قيطانها ، ورق بردها » ، والرواية تصور الخطط - مصر في السنوات التالية للهزيمة ، وتكشف عن نتائج العنف المتمثلة في ظهور جماعة الخلاوى .

وتتابع « رسالة البصائر » نتائج الهزيمة ، وقد تمثلت في هجرة المصريين من بلادهم ، وتتابع أمثلة من هؤلاء المهاجرين في الخليج واليونان ولندن ، وهم يمارسون حياة أقرب إلى العدم والفاقة ، ثم يعودون إلى بلادهم ، إن عادوا ، بروح تدمر كل شيء حتى أصحابها .

ونستطيع أن نقول بعد هذا الاستعراض القصير : إن رباعية الغيطاني هي امتداد تاريخي لثلاثية نجيب محفوظ ، وإن كانت تختلف عنها في الرؤية .

ثلاثية نجيب محفوظ تصور مصر في فترة الثلاثينيات والأربعينيات ، أما رباعية الغيطاني فهي تصور مصر في فترة الستينيات والسبعينيات .

ولكن الرؤية تختلف لأن الواقع التاريخي يختلف .

كانت مصر في الثلاثينيات والأربعينيات متماسكة ، وتعرف طريقها ، وكان أبناؤها يحبون الاستقرار ، ولا ييغون لبلادهم بديلا ، ويرون في الغربة إهانة ، لأن « من خرج من داره قل مقداره » كما تقول عجائزهم . وكانت مصر في تلك الفترة تعج بتيارات ثقافية مختلفة ، وأحزاب سياسية مختلفة ، حقا ، هي تيارات مختلفة وأحزاب مختلفة ، ولكنه الاختلاف الذي يعمق ويغنى السيرة ، وليس لاختلاف الذي يفرق ويعوق المسيرة . وكان كل شيء يخضع لقدر متعارف من الأخلاق والتقاليد .

وجاءت ثلاثية نجيب محفوظ لتصور تلك المرحلة التاريخية ، وخلال ذلك الشكل التقليدي الواقعي ، الذي يرصد التيارات الفكرية والسياسية المختلفة ، ويصور نماذج من الشخصيات المختلفة ، قد تكون هناك شخصيات شاذة أو منحرفة ولكن بجانبها شخصيات

أخرى طيبة ، وتضحى من أجل المجموع ، وكل الشخصيات مرسومة بعناية ، وكل شيء في موضعه ويخضع لعقل منظم . والكل يتحركون فوق أرض الحارة ، التي تمثل حقيقة جوهرية ، هي الباقية وكل من عليها فان ، ومن يخرج عنها حتى إلى شارع آخر ، سرعان ما يثوب ويعود ، تحتل أخطاء الجميع ، فالكل أبنائها ، تخنو على المريض والضعيف ، وعلى التائب والمسيء ، وتترقب عودة الغائب ، وتتمسك بآل البيت ، وتعصم برصيدا المخزون ، المتمثل في الإيمان والرضا بالقضاء والقدر ، وتتقبل الموت ، وتدفع نحر التضحية ، وتؤمن بأهداف وطنية ودينية ، وتقاوم الاستعمار والدخيل .

وتجهض تلك اللحظة التاريخية التي صبرها نجيب محفوظ ، وتفرغ حملتها التي كانت تحفظ عليها التوازن ، وتأتي الهزيمة العسكرية فتغيز كل شيء ، وتقع مصر تحت لحظة تاريخية أخرى مختلفة تماما ، لم تعد هناك قيمة ما ، إن كلمات مثل الوطن والأرض والأرض تفقد معانيها ، وتصبح الخطط أرضا طاردة ، يسعى أبنائها للخروج منها بكل الوسائل ، ثم يعودون إليها إما مرضى أو موتى أو بروج مدمرة .

وامتألت بشخصيات مثل الأستاذ تهدم وتقتل ، ويقدر قدرتها على التخريب تكون منزلتها في إدارة البلاد .

ويصور الغيطاني تلك اللحظة التاريخية ، وتأتي كل شخصياته مريضة ومتداعية . تتحرك فوق أرض غير ثابتة ، ولم يعد هناك معنى لكلمة مثل الانتماء ، فقد فقدت الكلمات معانيها ، وأصبح الانحراف هو القاعدة .

إن القارئ لرعاية الغيطاني يحس بأن هناك دورا تتداعى ، وأعمدة تنهار ، وحجارة تتناثر ، وأرضا تسوخ ، وحجارة تتناثر ، وأرجلا تهتر ، وبوما تنعق .

وقد وقع الغيطاني أسير تلك اللحظة التاريخية ولم يفارقها ، وجاءت رباعيته رصداً للخراب ووصفا للأطلال .

تنتهى رواية « الزينى بركات » والرحالة البندقي يرصد لحظة الهزيمة والانكسار ، وبأسلوب مأساوى حزين .

وتنتهى « حارة الزعفراني » وقد انتصرت تعاليم الشيخ عطية ، وأصبح كل من في الحارة « مخصيا » لا يستطيع الإنجاب ولا الممارسة .

وقد خيل لى أن الغيطاني سوف يتبنى حركة « الخلاوى » في خططله ويجعلها

رمزا للخلاص ، ولكن سرعان ما ذابت تلك الحركة ، وأصبحت أقرب إلى نشيج الجسم المريض منه إلى مقاومة الجسم السليم ، وتأتى النهاية تحت عنوان « سياحة الفناء » لتؤكد هذا المعنى ، وفى جمل قصيرة كأنها نقرات الندابة :

« تصفق أيد ، يضيع صوت الهاتف الخفى ، تدبب أقدام ، تشخص عيون ، يصرخ رجل من أعاجم الخطط : يا أيام الكفاح عودى ، يندب آخر أيامه فى الخطط ، يزق ثالث : الغواث ، الغواث ، الغواث » .

وتنتهى رسالة البصائر لتتحدث عن المصائر ، التى انتهت إليها الأحوال ، بأسلوب جنائزى ، يكي على الأطلال ، ويستسلم للواحد القهار ، فكل من عليها فان :

« ولكن فى البدء ليس لنا خيار ، كذا فى الانتهاء ، فما شاء الله كان ، منه نستمد العون ، فسبحان من لا يدركه التبديل ، العليم بأحوال العباد ، هو حسبنا الله ونعم الوكيل » .

هكذا كل نهاية ، وهكذا كل بداية ، وهكذا كل شاهد داخل هذه الرباعية ، يصبح بين الأعمدة المهمة .

٦-١

لم يكن الغيطانى ممن يتأولون التاريخ ، ويحملونه بقدر كبير من الفلسفة تخرج به عن مجراه . كما فعل الكثيرون من أصحاب الرواية التاريخية ، ممن يتخذون من التاريخ « مشجبا » للقضايا الفلسفية ، والتأويلات الذهنية .

وهو يتخلص من كل عنصر فلسفى أو صراع ذهنى ، ولديه حساسية كبيرة فى التخلص من هذا الجانب ، فما إن تكون الفرصة مواتية لتحول إحدى الشخصيات إلى رمز فلسفى ، حتى يسارع فيفرغها من كل رمز . إن حكاية مثل حكاية « النزيف » فى « رسالة البصائر » تعطى فرصة لكي يتحول هذا النزيف إلى رمز فلسفى ، قد يصل به إلى حد عبثى ، يشبه رأس الجمل فى إحدى قصص يوسف إدريس ، أو غصه روكانتات فى رواية سارتر . ولكن الغيطانى يوقف نفسه ولا ينساق مع تيار الرمز ، ويكتشف القارئ أن هذا النزيف بسبب أحداث تاريخية ، يحكيها المؤلف دون فلسفة ولا رمز ، وكأنه يورد واقعة من وقائع ابن إياس ، يسوقها للعظة والاعتبار .

وكل ما فعله الغيطانى هو بعض التأملات ، التى تتأثر خلال روايته ، والتى تأتى أحيانا عن طريق الحكمة ، وأحيانا ثانية عن طريق العظة والخطبة ، وأحيانا ثالثة على

هيئة بيان أو مرسوم أو اقتباس . وكل هذا يتناسب مع مفهوم الشكل الأصيل كما سبق أن شرحناه ، وهو مفهوم لا يوغل في فلسفة ولا يتعمق صراعا ، وكل هذا يبرر موقف المباشرة وعلو الصوت وتقديم النصيحة ، مما نراه شائعا في روايات الغيطاني .

والغيطاني لا يلجأ إلى الشكل التاريخي ، كمجرد حليه تجارى التيار العام ، وتقف عند العنوان ، أو عند البداية ، أو عند النهاية ، ثم يأتي كل شيء بعد العنوان ، وفما بين البداية والنهاية ، على نسق ثقافي ، وبأسلوب المثقفين ، وقضايا المثقفين .

نجيب محفوظ في « رحلة ابن فطومة » . ليس له من الشكل التاريخي ، سوى العنوان والبداية والنهاية ، فهو في البداية يذكر أنه عشر على مخطوطه ، ثم تأتي رحلته بعد ذلك متسقة متسلسلة ، تخلو من رائحة التاريخ ، ومن لغة المخطوطات ، ويحس القارئ أنه يعيش في جو نجيب محفوظ أكثر مما هو يعيش في جو المخطوطات ، بما فيها من لوازم لغوية وأسلوبية ، حتى تأتي النهاية فتذكره بالبداية وبأن المخطوطة قد انتهت .

ولكن الغيطاني لا يقف عند البداية أو النهاية ، إنه يتجاوزهما إلى عناصر كثيرة ، تتسرب إلى كل حنية من حنايا رباعيته ، حتى إلى المفردة اللغوية ، فهو يميل إلى الاستطراد ، ويعتمد على الوصف ، ويلجأ إلى الحكمة والاقتباس ، وهو يخلط الشعر بالنثر ، ويوظف الراوى ، وهو ينثر الحكايات التاريخية حول الغلمان والجوارى والمتع الحسية ، وهو يستخدم لوازم الكتب التاريخية ، ويحيى الأساليب القديمة .

وبعد ذلك كما أرتجل ذلك كله ، فإن الغيطاني قد كسر حدة الزمن التسلسلى ، ورأينا أن رواية « الزينى بركات » تتحرك خلال زمن تراكمى ، تتداخل فيه الأحداث وتتقاطع ، ثم تتحرك على هيئة عنقودية ، وهذه الفكرة قد تنامت بصورة أقوى في بقية الرباعية ، فلم تعد الحركة تتم خلال شخصيات مثل على بن أبى الجود والزينى بركات وغيرهما ممن يشكلون رواية الزينى بركات ، وتتداخل مصائرهم ، أما الحركة في بقية الرباعية فهي حركة مجموعات ، والتداخل لا يأتي على المستوى الفردى ، بل على مستوى مجاميع ، أو ما يسميه بالخطط في رواية « تسلط انعطاني » ، أو ما يسميه بالملفات في حارة الزعفرانى ، أو السور أو الحى أو المملقة في « خطط الغيطاني » أيضا ، وغير ذلك من تسميات تعمق من فكرة العنقودية ، وتحيل الرواية إلى خانات متداخلة ومتشابهة وكأنها في خلية من خلايا النحل ، تسيطر عليها فكرة المجموعة .

وربما كان هذا هو السبب ، الذى دفعنا إلى أن نتحدث عن « حارة الزعفرانى »

و « خطط الغيطاني » و « رسالة البصائر » وكأنها روايات تعتمد على الخبر التاريخي ، على الرغم من موضوعها المعاصر ، الذي يحلل عناصر الهزيمة بعد نكسة سنة ١٩٦٧ م . لأن الغيطاني في هذه الروايات حاكى كتب التاريخ بكل لوازمها اللغوية والأسلوبية ، مما جعل الواقع المعاصر يحمل بصمة التاريخ ، وجعل هذه الروايات الثلاث لا تختلف عن « الزينى بركات » التي تنطلق من بداية العصر العثماني .

- ٧ -

مدرج ثانٍ : رواية الأدب الصوفي :

استطاع الغيطاني أن يفجر إمكانات الشكل التاريخي ، وأن يوظف ما فيه من قدرة على التنويع . وقد يخيل للناقد منذ الوهلة الأولى أن الغيطاني قد التزم قالباً صارماً ، صار كاللازمة لا يستطيع التخلي عنها ، سواء كانت روايته عن الأخبار التاريخية ، أو الصوفية ، أو أدب الرحلات . ولكن عند التدقيق يكشف أن هذا الشكل يتخذ صورة في الأخبار التاريخية يختلف عنها في الأدب الصوفي ، أو في أدب الرحلات ، وبذلك أمكن للغيطاني أن يعزف على « التنوعات » التي يتيحها التراث القصصي . وهي تنوعات تتخذ صورة في كتب التاريخ ، وثانية في الأدب الصوفي ، وثالثة في أدب الرحلات ، ورابعة في المقامات .

فالشكل التاريخي في الأخبار التاريخية يتخذ صورة تختلف عن الشكل التاريخي في الأدب الصوفي ، وذلك لاختلاف زاوية الرؤية عند كل .

فهو في الأخبار التاريخية ، يتابع الأحداث في صورتها الواقعية ، سواء كانت في الماضي (الزينى بركات) ، أو كانت في الحاضر الذي ينظر إليه الغيطاني وكتاريخ . (وقائع حارة الزعفراني) ، وهذا الاقتراب من الواقع يتيح للفنان رؤية تفصيلية دقيقة ، أما الشكل التاريخي مع الأدب الصوفي ، فإن الغيطاني ينظر فيه إلى الواقع من مسافة بعيدة ، قد تكون وهو يسبح في الخيال مع الملائكة والمريدين ، ومن هنا تختفي الملامح في بحر نوراني ، وبين شخصيات كطيف أثيري .

وقد ألقت هذه الزاوية من الرؤية بصداها على مستويات عديدة من الرواية ، فاللغة مع رواية الأخبار التاريخية تأتي دقيقة أرضية تشبه التقارير التي توضع في الملفات ، بينما هي في رواية الأدب الصوفي تأتي مرشحة ، تشبه الشطحات الصوفية . والحدث في رواية الأخبار التاريخية يتراكم ويتزاحم ، وهو في رواية الأدب الصوفي قليل يفرق في تهويمات

أو في تيار شعورى . والشخصيات مع رواية الأخبار التاريخية تأتي واضحة ، وبعضها يقع في منطقة التحليل النفسى كما نرى في شخصية حسن أنور ، بينما هى فى رواية الأدب الصوفى تسبح فى فضاء أثيرى ، وتعيش الأرواح أكثر مما تعيش فى الحياة ، وغير ذلك من لمسات ترسمها ريشة فنان مدرب يستطيع من خلالها أن يرسم صورة هنا تختلف عن الصورة هناك ، وأن ينقذ الشكل التاريخى من أن يتحول إلى قالب سابق على التجربة ، ثم يلقي عليها فيحتويها ، ويحرمها من أن تشكل نفسها بنفسها .

وإذا أردنا مثلاً توضيحياً على ذلك ، فإننا نلتمسه فى الموازنة بين رواية « رسالة البصائر فى المصائر » وهى من نوع الروايات التى تعتمد على الأخبار التاريخية ، وبين مقام الاغتراب فى الجزء الثانى من رواية « التجليات » ، وهى من نوع الروايات التى تعتمد على الأدب الصوفى .

والموازنة هنا مبررة على أساس أن كلا منهما تتابع موضوع المصيريين ، الذين تركوا مصر عقب النكسة ، وهاجروا إلى بلاد بعيدة ، سواء كانت هذه البلاد من دول النفط أو من دول أوروبا . فالموضوع واحد ، ولكن الرؤية هنا تختلف عنها هناك ، مما يلقي بظلاله على سير الروائيتين ، فرسالة البصائر تتزاحم فيها الشخصيات . ويتابع المؤلف هذه الشخصيات حتى مصائرهما ، ثم يقدمها عبرة لأولى البصائر . أمام مقام الاغتراب فإنه يلمس هذا الموضوع من فوق ، ويقدم بعض الأمثلة خلال سطور قليلة ، لتضيق ملامح الشخصيات فى جو مشحون بالأسى والوجوم .

٧ - ١

مال الأدب الصوفى إلى استخدام شكل الرحلة من الأرض نحو السماء . وتأصل هذا الميل بصورة لافتة ، سواء عند الأدباء العرب أو الفرس أو الترك ، أو غيرهم ممن تأثروا بالحضارة العربية الإسلامية إذ اكتشفوا أن هذا الشكل يتيح إمكانية التخلص من الجاذبية الأرضية ، والتهويم بين الأفلاك مع الشطحات الصوفية .

وهذا الشكل يضرب بجذور عميقة إلى العصر الجاهلى ، فقد كان العرب فى تلك الفترة يمرون بما يسميه علماء الكلام بمرحلة الإرهاص ، وهى من نوع المراحل التى تسبق التغييرات الكبيرة ، ويكون المجتمع فيها فى حالة مخاض انتظاراً للجديد ، ومن هنا كثرت الأخبار فى هذا العصر عن الكهنة والعرافين ، الذين كانوا يستعينون بالجن لكى يتلصصوا على أخبار السماء .

ثم جاء الإسلام وتجاوز مرحلة الإرهاص ، ووضع المجتمع في غايات محددة ، وبعث الله على الشياطين والجان شهابا رسدا كما ذكرت سورة الجن ، ومنعتهم من التلصص على أخبار السماء ، حتى لا يختلط الحق بالزيف ، ولا أخبار الشياطين بأخبار الوحي . ثم كانت رحلة الإسراء نحو المسجد الأقصى ، وبعدها رحلة المعراج نحو السموات العلا حتى سدرة المنتهى ، وعاد النبي صلى الله عليه وسلم وقد امتلأ يقينا بعد أن رأى آيات ربه الكبرى .

جاءت رحلة الإسراء والمعراج في ظروف نفسية قاهرة ، وفي عام الحزن الذي فقد فيه صلى الله عليه وسلم زوجه الحنون وعمه الشفوق . وتكاثفت عليه قوى الظلام ، فكانت هذه الرحلة تطهيرا لقلبه ، عاد بعدها ليتجاوز مرحلة الأحران ، إلى مرحلة العزم واليقين .

وبعد ذلك تنقل هذا الشكل في ميادين كثيرة ، وتحول إلى قالب يستجيب لموضوعات عديدة . قد تكون لغوية (رسالة الغفران) ، أو أدبية (رسالة التوابع والزوابع) ، أو فكرية (رسالة الخلود لمحمد إقبال) ، أو تاريخية (مأساة واقى الواق للزيرى) أو صوفية (تجليات الغيطاني) .

وهذا الشكل فيما أرى يعكس فكرة الوسطية في الخيال العربي . وهي فكرة - كما حددتها في الكتاب الثاني في فصل الفن - تجمع بين العالمين : عالم الحقيقة وعالم الخيال دون أن يطغى أحدهما على الآخر .

وقد تجسدت هذه الفكرة عن طريق التشبيه بنوع خاص ، وهو عنصر يولع به العرب كثيرا كما سبق أن ذكرت في فصل الأدب ، ربما بسبب أن التشبيه يجمع العنصرين : عالم الحقيقة (المشبه) ، وعالم المجاز (المشبه به) ، وعن طريق رابطة وهي أداة التشبيه ، سواء كانت مذكورة أو محذوفة .

وقد جاء شكل الرحلة بين الأرض والسماء قريبا من هذا المفهوم، فهي رحلة تجمع بين العالمين : عالم الواقع وعالم ما وراء الواقع .

ومن هنا كانت الرابطة تلعب دورا أساسيا في هذا الشكل ، لأنها دائما تذكرنا بوجه الشبه ، أو بالصلة بين العالمين ، وقد تكون الرابطة معراجا من فضة ، أو معراجا من كلمات يصعد بها صاحبها نحو السماء ، كما هو الحال في رسالة الغفران ، التي تحولت فيها رسالة ابن القارح إلى معراج صعد عليه أبو العلاء ، وهو يبدأ رحلته نحو

السماء ، وقد تكون الرابطة شيخا أو مرشداً يقوم بدور الدليل .

على أى حال حمل هذا الشكل معه ظروف نشأته ، ورؤية حضارته . لأن الأشكال الفنية ليست هى قوالب مصنعة فى مصانع جاهزة ، بل هى تطور تاريخى وحضارى ، يتشكل خلال رؤية دلالية وفنية ، وتظل هذه الرؤية مصاحبة له ، حتى لو انتقل إلى بيئة أخرى فإنه يحمل معه ظروف نشأته الأولى . فالأشكال القصصية الحديثة ، مثلاً ، وفدت إلى البيئة العربية من عالم الغرب ، وجاءت تحمل معها ظروف نشأتها ورؤاها الحضارية ، ولم يستطع المبدعون العرب أن يفلتوا من ذلك ، وكل ما استطاعوه هو عملية توفيقية بين المضمون العربى والشكل الأوروبى ، كانت نتيجتها لصالح الغالب على حساب المغلوب .

وشئ من هذا يمكن أن نقوله عن شكل الرحلة نحو السماء ، فقد نشأ هذا الشكل فى بيئة عربية ، وحمل معه ظروف نشأته ورؤاه الحضارية ، وقد انتقل إلى الحضارة الأوروبية ، وظهر فى صورة واضحة فى كوميديا دانتي ، ولم تفلت هذه الكوميديا - كما أثبت علماء الأدب المقارن - من ظلال هذا الشكل فى ظروف نشأته الأولى .

وفى موازاة الرحلة من الأرض إلى السماء ، تمت رحلة أخرى عكسية من السماء إلى الأرض ، وتقوم على رجل ميت من العالم الآخر ، يبعث حياً من جديد فى عالم الأرض ، ويقوم بمقارنة بين العالمين ، كما نرى فى الباشا فى مقامات المويلحي ، أو فى أهل الكهف عند توفيق الحكيم ، أو فى عودة أبى العلاء المعرى عند المنفلوطى ، أو عودة نوح عند محمود طاهر لاشين .

وسواء كانت الرحلة من الأرض إلى السماء ، أو من السماء إلى الأرض ، فإنها تنتمى إلى هذا الشكل الذى يجمع بين العالمين ، ولكن الرحلة من الأرض إلى السماء فى صورتها التطبيقية تجنح نحو التهويم ، بينما تجنح الرحلة من السماء إلى الأرض تجنح نحو نقد الواقع ، فالأمثلة التطبيقية التى أشرنا إليها كلها تجعل الميت بعد أن يبعث حياً ينقد ويقارن ويقوم ، وذلك باستثناء « أهل الكهف » التى وقعت تحت قبضة القضايا الذهنية . والغيطانى استخدم هذا الشكل فى وجهيه المتوازيين ، فهو فى مجموعته الأولى « أوراق شاب » يجعل ابن إياس يعود إلى الأرض ، ويرصد التغيرات الجديدة فى المجتمع الحضري بعد نكسة سنة ١٩٦٧ ، وهو فى تجلياته يقوم برحلات عديدة نحو السماء ،

ويعايش تهويمات كثيرة تطغى على الأحداث الواقعية . بل إنه في تجلياته يجمع بين الرحلتين ، فهو في بعض مقاماته أو أحواله أو أسفاره ، يرحل نحو السماء ، ثم يعود إلى الأرض ، ليبدأ رحلة أخرى ، ثم يعود منها ، وهكذا في حركة دائرية مغلقة ، سنشرحها بعد قليل .

٧-٢

كانت هذه المقدمة عن تطور شكل الرحلة من السماء أو إليها ، وكانت بطبيعة الحال قصيرة . لأن هذا الشكل كنتاج أدبي يحمل رؤية حضارية ، يحتاج إلى رسالة جامعية تتابعه في مسيرته التاريخية ، وفي دلالاته المضمونية ، وفي رؤاه الفنية . ولكن هذه المقدمة كانت ضرورية لتقويم تجربة الغيطاني في تجلياته الذي يحاول بأجزائه الثلاثة أن يوظف إمكانات الأدب الصوفي .

وتأتي تجربة الغيطاني مع هذا الشكل بعد مسيرة طويلة لمفكرين قبله ، طوعوا هذا الشكل لأفكارهم اللغوية والأدبية والفلسفية والصوفية ، بل يأتي أيضا بعد مسيرة طويلة للغيطاني نفسه ، إذ أن تجلياته تمثل الرواية السادسة بعد خمس روايات . وبعد أن كتب قصته القصيرة « عودة ابن إياس » - سنة ١٩٦٩ م .

وهنا التحدى الأكبر لكي يبدأ الغيطاني من حيث انتهى الآخرون ، ولكي يتفوق على نفسه بعد رحلة طويلة صاحب فيها هذا الشكل منذ سنة ١٩٦٩ م .

ولكن الغيطاني لم يثبت كثيرا أمام هذا التحدى ، فوقع تحت قبضة « الذاتية المفرطة » فلم يتفوق على نفسه ، ولم يبدأ من حيث انتهى الآخرون .

أراد الغيطاني أن يكتب له سيرة ذاتية ، فاتخذ من الشكل التاريخي قالباً لهذه السيرة . وهنا برز التناقض الرهيب الذي مس التجليات في بنيتها الأساسية .

السيرة الذاتية تركز بحكم طبيعتها على حياة الكاتب الذاتية ، وتشير إلى المعالم التي يراها الكاتب ذات دلالة في مسيرته الخاصة . وقد يمس الكاتب خلال سيرته الذاتية بعض القضايا الاجتماعية أو الفلسفية ، ولكن دائما تكون نقطة البداية من الذات ، ودائما يتطرق الكاتب إلى ما هو خارج الذات عن طريق الذات .

أما شكل الرحلة نحو السماء فهو قد تقلب على أيدي الصوفيين ، حتى استقر في قالب يخرج فيه الكاتب عن ذاته ليفنى في الوجود الكلى ، إن الصوفي هنا لا تعنيه

سيرة حياته ، ولا الوقوف عند معالم ذاتية ذات دلالة على شخصيته ، إنه مشغول بقضايا ميتافيزيقية كبيرة ، يتجاوز فيها الواقع إلى ما هو وراء الواقع .

وهناك كان التناقض فى تجليات الغيطانى ، إن أخذنا يومية عابرة ، وإن شخصيات يصادفها فى حياته لا تختلف عن الملايين ممن تمتلئ بهم الأرض - يخلع عليهم ثوب الجلالة ، ويحولهم إلى أقطاب يتحكمون فى سير الكون ، وهنا يبدو الأمر مضحكا وكأننا إزاء « سلاطين الحسين » ممن يمتلئ بهم هذا الحى العريق ، يلبسون ثياب غيرهم ، ويتكلمون بلغة الأباطرة والسلاطين .

خذنا مثلا هذا العنوان الكبير « حال الجهات الأربع » فى الجزء الثالث من التجليات ، إنه يتحدث عن الجهة الجنوبية ، والجهة الشمالية ، والجهة الشرقية ، والجهة الغربية ، ويضع أمام كل جهة آية من القرآن ، وقد يوحى هذا من الوهلة الأولى أننا إزاء حالات من أحوال الصوفيين ، ممن يكسرون حدود الزمان والمكان ، ويحلّقون فى الجهات الأربع ، ويعايشون الحياة الأثيرية بكل ما فيها من خروج عن المألوف ، وتأتى مقدمة هذا الجال فتمهد لهذا الشعور : « قبل إيفالى فى هذا الحال تجب الإشارة إلى أن حال الفوت ما زال غالبا مسيطرا ، إنه فى موقع المجرة بالنسبة لشموسها ، أو الشمس التى تأسر كواكبها ، وتشدهم فى دوران أبدى إليها » ، إنها مقدمة تنتمى إلى الشكل الأثيرى أكثر مما تنتمى إلى واقع الحياة اليومية ، ولكن القارئ يصاب بالدهشة اذ يكتشف أنه يعنى بالجهات الأربع ، تلك الجهات التى تحبط بغرفته الصغيرة فوق السطح ، كدورة المياه فى الجهة الجنوبية ، والأسطح المجاورة الجهة الشرقية ، وغير ذلك من معالم لا تتناسب مع هذا الجو الصوفى ، ولا مع التمهيدات التى يبدأ بها كل جهة من جهاته الأربع .

وقد يقال إن هذه الاشارات ذات دلالة نفسية عند الغيطانى ، وقد صرح هو بذلك ، فقال فى أول الجزء الثانى : « أعرف أنها لحظة لا تعنى شيئا عندكم ولكنها بالنسبة لى عمر ومعنى وهوى ، فاحتملوني ولا تملوني » ، ولكن كل ذلك لا يعنى شيئا ، فالكاتب لا يكتب لنفسه ، ولكن يكتب من خلال عقد بينه وبين القارئ ، يتفقان فيه بنية مسبقة ، على أن يتعاملا مع قضايا مشتركة ، وإن كل ما هو خارج عن هذا الاتفاق ، أمر من خصوصية طرف ، ولا يهتم به الطرف الآخر .

٧-٣

وقد تحولت هذه الذاتية إلى أخطبوط يلقي بأذرعه ، على كثير من مظاهر الرواية

عند الغيطاني ، نقف بنوع خاص عند ظاهرتين ، هما : -

١ - الحنين للماضي .

٢ - الدائرة المقفلة .

٧ - ٤

الزمن الماضي أثير عند الغيطاني ، منذ مجموعته الأولى « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » وحتى روايته الأخيرة « هاتف من المغيب » ، وكذلك ما بين مجموعته الأولى وروايته الأخيرة .

والقصة الأساس في مجموعته الأولى ، والتي تحمل عنوان المجموعة ، يكتبها المؤلف عن حاضره ، ولكن بعد أن يحيله إلى أوراق بالية ، وإلى مخطوطة قديمة مضى عليها ألف عام ، وأصبح تاريخا يرويهِ الغيطاني كما هو « فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون في أضيق الحدود » على حد قوله في مقدمة القصة .

وروايته الأخيرة يدونها من يسمى « جمال بن عبد الله » بعد أن تمت أحداثها ، ويرويها عنه شاهد عيان « حتى تبقى التفاصيل لمن سيحل بعدنا ، فلا تدرى مع الذاريات ، إلى أن يقضى الله أمرا كان مفعولا » على حد قوله أيضا في ثانيا الرسالة (ص ١٠) .

وبين المجموعة الأولى (١٩٦٩ م) ، والرواية الأخيرة (١٩٩٢ م) ، يسيطر الزمن الماضي على كتابات الغيطاني .

فرواياته التي كتبها عن التاريخ المعاصر ، لم يكتبها إلا بعد أن حوله إلى تاريخ ماض ، لا يختلف عن التاريخ المدون عند ابن إياس أو غيره . إن « حارة الزعفراني » ، « خطط الغيطاني » ، لا يختلفان في شيء عن « الزينى بركات » ، على الرغم من أنهما يتناولان أحداثا معاصرة ، لأن المؤلف ، كما سبق أن ذكرنا ، يحول هذه الأحداث المعاصرة ، إلى تاريخ لا يختلف عما جرى وقت دخول العثمانيين .

وأيضاً التجليات بأجزائها الثلاثة ، لم يكتبها المؤلف إلا بعد أن عاد من تهويماته ، وهو يؤكد ذلك منذ الأسطر الأولى في الجزء الأول فيقول ! « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبرا ، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما ، لما اكتمل إياي ، فرغت إلى نفسي أستعيد وأسترجع » (٥ / ١) .

الماضي إذن هو الزمن الأثير عند الغيطاني ، ويعايشه بكل تفصيلاته ويقسمه إلى

مستويات ، فماضي قريب ، وماضي بعيد ، وماضي أبعد . فهو في الجزء الثالث من التجليات يتحرك خلال مستويين من الزمن الماضي ، مستوى بعيد يعود فيه إلى ذكرياته عن أبيه ، ومستوى قريب يعود فيه إلى ذكرياته عن مدينة فاس .

والغيطاني لا يهتم بالحاضر إلا بعد أن يجمده ويحيله إلى ماض قريب . ففي التجليات يتحول الغيطاني إلى شخص بديل يعيش مع أسرة بديلة ، غير الغيطاني الذي نما وترعرع بين أسرته الأصلية ، وهو يعني بذلك أن يوازن بين الماضي كما تمثله أسرته الأصلية التي كانت تعيش في « مقام الوداد » ، وبين الحاضر بعد أن تشتت المصريون في أقطار الأرض ، ولكنه لا يقوم بهذه الموازنة إلا بعد أن يحيل الحاضر إلى ماض ، إلى مجرد ذكرى يمكن أن يقارنها بذكرياته في الماضي البعيد عن أسرته الأصلية .

وشئ مثل هذا يمكن أن نقوله عن روايته « الزويل » ، فهو يريد أن يعلق على حاضره ، وأن يدين ما فيه من مظاهر الرعب والفساد ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يهاجر إلى أرض الزويل ، ويتحول الحاضر عنده إلى ماض ، يستحضره كذكريات وهو على الحدود في الصحراء بعيدا عن العمران .

وقد أشرنا آنفا إلى أن أسرته الحقيقية كانت تعيش في « مقام الوداد » ، ونحن نقبس هذا التعبير من التجليات (٣ / ٥٣٤) ، لنشير إلى أن الجنة المفقودة التي يحن إليها الغيطاني دائما إنما تكون في الماضي البعيد . فمقام الوداد هو مقام الأمن الذي كان يعيشه بين أسرته الحقيقية ، حينما كان طفلا في ذلك الزمن البعيد ، بينما نجد حديثه عن أسرته البديلة ، التي تمثل الماضي القريب ، فيه الكثير من النفور والضيق بالتكلف . وكانت النتيجة أن الغيطاني في تجلياته لم يتحدث عن أسرته الجديدة (زوجه وأولاده) إلا قليلا . ولم يتحدث عن أصدقائه وزملائه وعمن هم في مثل سنه إلا أقل القليل . إن الشخصيات التي يكثر من الحديث عنها غالبا ما تكون في مثل سن والده ، وهو يضمربها عبقا ، وتقديرا قويا لمثل هذه الشخصيات ، ويرى في زملاء أبيه صورة لأبيه .

إن الشخصيات الرئيسة الثلاث التي دارت حولها التجليات هي شخصية الحسين ، فشخصية أبيه ، فشخصية عبد الناصر . وهذا الترتيب الذي استخدمت فيه حرف « الفاء » التي تفيد التعقيب ، لم اخترعه من عندي ، ولكنني استوحيت من الصورة التي وردت في التجليات (٢ / ٥) ، وقد وقف فيها الحسين في الوسط ، وعلى يمينه أبوه ، وعلى يساره عبد الناصر .

وتتكرر هذ الشخصيات فى الأجزاء الثلاث ، وتدور حولها معظم الذكريات ، وتطفو على وجدان المؤلف فى مناسبات كثيرة ، وتتداخل فى مصائرهما ودوافعها . ففى الجزء الأول يطفو على ذهنه لحظة خروج أبيه من القرية متوجها إلى مصر ، وقد ارتبطت هذه اللحظة فى ذهنه بخروج عبد الناصر معلناً الثورة ، وبخروج الحسين ثائرا على الباطل (١ / ١٧١) . وبعد ذلك بصفحات يجمع بين أبيه وعبد الناصر والحسين فى كربلاء يتأهبون للقتال ويتحدث عن أخبارهم التى أهملها المؤرخون (١٩٤ / ١) . وفى الجزء الثانى وتحت عنوان « الخرجات » (١٦٣ / ٢) ، يعيد المشهد نفسه ، فيتحدث عن خروج الحسين ، وخروج عبد الناصر ، وخروج أبيه .

إن هذا مثال واحد من أمثلة كثيرة ، يكرر فيها المؤلف الحديث عن الشخصيات الثلاث رغبة فى سرد الذكريات ، والانسياى مع الاستطرادات التى تضرب بعرق داخل نفسية الغيطانى ، وقد أدى هذا إلى أن ظاهرة التراكم عند الغيطانى ، قد انخرقت إلى ظاهرة التكديس .

ذكرنا من قبل أن خصوصية الغيطانى قد تبدت فى ظاهرة التراكم الزمنى ، فهو لا يسير فى خط واحد يتطور حتى الذروة ، وإنما يقطعه فى خطوط متوازية ومتقاطعة ، تمثل مستويات زمنية آخر يتداخل بعضها فوق بعض .

ولكن هذا التراكم قد ينقلب إلى التكديس ، وقد تكثر الاستطرادات والتداخلات ، فتجعل الرواية تنكمش على نفسها فى حركة مغلقة ، كما سنفصل بعد ذلك حين نتعرض لفكرة الدائرة المقفلة .

إن ما يذكره الغيطانى تحت عنوان « حقيقة » (١ / ٥١) ، هو عين ما يذكره تحت عنوان « بيان » ، أو عنوان « إشارة » دون اختلاف إلا فى العنوان .

وإن عناوين مثل « وصل فى فصل » (١ / ٩١) ، أو « وصل فى وصل » أو « وصل فى وصل فى فصل » هى عناوين متداخلة ، لا يضيف العنوان أى خصوصية ، يختلف بها عن غيره ، بحيث لو حذفنا عنوانا ، أو وضعنا عنوانا مكان الآخر لما أثر ذلك على بنية القصة . وإن « مقام الجوى » (٢ / ٢٠١) لا يختلف عن مقام الحزن . فالنبرة المسيطرة عليهما معاً هى نبرة الحزن ، مع الاختلاف فى الدلالة اللغوية بين الجوى والحزن .

وهكذا تتداخل العناوين والأمثلة والمقامات ، وتتكدس الذكريات ، حتى تصل الرواية إلى ثلاثة أجزاء ، تزيد على ٨٠٠ صفحة ، وهى فى حقيقة أمرها

بضعة ذكريات ، يمكن أن يقوم بها جزء واحد لا يزيد عن مائة صفحة ، فقط لو تخلصت الرواية من ظاهر التكديس .

٥-٧

تبدأ تجليات الغيطاني بتجليات الفراق في السفر الأول ، وتنتهى بحال الوداع في السفر الثالث . وهذا يعنى أن الغيطاني خلال ما يزيد عن ٨٠٠ صفحة يدور حول نفسه من الفراق إلى الوداع ، فالرواية تسلمه من أولها إلى آخرها ، ومن آخرها إلى أولها ، فى دائرة مغلقة ليس لها أول ولا آخر .

وهو أمر نستطيع أن نقتضيه بين سطور الغيطاني ، فهو يبدأ السفر الثالث فى تجلياته مجال الوداد ، وهو يمهد لهذا الحال بالحديث عن طفولته ، ولكن الطفولة عنده لا تعنى بداية قصة تتحرك ، ولكنها تعنى البداية والنهاية فى وقت واحد ، تعنى طلوع الشمس وغروبها معاً ، وهو يحشد من أجل هذا التعريف الكثير من الدلالات اللغوية ، وهو يستشهد على ذلك بالآية الكريمة « ومن نعوذ بنكسه فى الخلق أفلا يعقلون » وهو ينهى هذا السفر بمقام الوداع ، وهو يصدره بالحديث عن الدائرة التى يلتقى طرفاها ، فيقول « صال على زمنى ، وكرت أيامى ، فاستدلت الأمور إلى أصولها ، ودنت الغصون الأقاصى من جذوعها . قال الشيخ الأكبر : ما إن التقى طرفا الدائرة حتى حدث المحيط ، إذ يكتمل فإنما يدل على نقطة الدائرة التى أوجدها ، فالمحيط يحفظ النقطة علماً ، والنقطة تحفظه وجوداً ، أمى كانت المحيط وأنا بمنزلة النقطة ، الإجابة فرع من السؤال ، والسؤال عريض ، تنتهى الدائرة نقطة بدئها ، ينعطف الأول على الآخر ليتلاشى كل منهما » (٣ / ٧٨٤) .

وهذه الدائرة المغلقة تحيل كل مقامة من مقامات التجلى ، وكل حال من أحوالها إلى وحدة قائمة بنفسها . تأتى خاتمة « مقام الإغتراب » (٢ / ١٥) - من باب المثل - وقد طرد إلى الدنيا لا ليبدأ حياة جديدة ، ولكن ينتظر ليبدأ من حيث عاد ، فالمقام الذى يليه « مقام الضنا » يعود فيه إلى حالته الأولى ، ثم يليه « مقام القربى » ليعود إلى سيرته الأولى . وهكذا تتحول المقامات والأحوال إلى وحدات مغلقة ، تتكاثر فيها الرواية على نفسها ، كهذا النبات الفطرى الذى يتكاثر حول نفسه ، ويحمل فى داخله خصائص الذكورة والأنوثة معاً ، ويلقح نفسه بنفسه ، دون أن يحتاج إلى آخر خارج ذاته .

إن الدائرة المقفلة عند الغيطاني إنجاز ، يصل إلى حد الإعجاز ، فهي تجسيد للتجلى الصوفى فى معادل روائى ليم يسبق إليه من قبل .

يتهى الصوفى لحالة التجلى ، يكرر لفظ الجلالة (الله . الله ...) يهز رأسه فى حركة يعودو أولها إلى آخرها ، وآخرها إلى أولها ، حتى يغيب عن حواسه ، فى سياحة سرمدية .

وهنا قيمة التكرار ، إنه ليس عجزاً ولا مللاً كما يخيل لهؤلاء الذين لا يفقهون ، إنه يعمل على إضعاف أدوات الحس ، وتفريغ اللغة من دلالاتها الأولى ، لم تعد مطلوبة من أجل ما تحمله من مضامين مسبقة ، حتى يصاب الشخص بالملل ، وهو يكرر هذه المضامين ، إن التكرار والحركة وهز الرؤوس يضعف من الإحساس المادى ، ويهين الشخص للغيب عمن حوله ، وانتظار أن تفتح الأبواب ، لكى ينطلق بلا حجب ، ولا مادى ، ولا معنى لغوى .

سورة الرحمن مثلاً سياحة ملكوتية ، تتكرر فى الآية الكريمة ﴿ فبأى آلاء ربكما تكذبان ﴾ ، وتسرع الآيات ، وبعضها يقصر حتى يصل إلى كلمة واحدة ، وتتوالى الآية الكريمة ، وتعمل علامة التثنية بما فيها من ألف ترتفع فى نبرتها ، ثم تعقبها نون كإيقاع الأخير ، الذى يتكرر مع كل آية - تعمل على الاندماج فى ملكوت الله ، إن كل الأشياء المادية من لؤلؤ ومرجان ، وزبرجد واستبرق ، تتحول إلى معان سماوية ، إن القارئ لا يشتهي هذه الأشياء ، ولكنه يرنو إلى الاستغراق فى حالة الجلالة ، حتى تأتى الآية الأخيرة ﴿ تبارك اسم ربك ذى الجلال والإكرام ﴾ ، فتذكره بأن التجلى قد بلغ غايته .

والقارئ يدور مع الغيطاني فى تلك الدائرة المقفلة ، يتحرك من أعلى إلى أسفل ومن أسفل إلى أعلى ، حتى يفقد حواسه ، ويصبح فى حالة سكر لا يفيق إلا ليبدأ من جديد ، وهنا سر المفردات التى تتوالى فى هذه الرواية عن التلاشى ، والغيب والفناء .

٦-٧

تتكون رواية الغيطاني من وحدات مستقلة ، وكل وحدة مقفلة على نفسها ، ويصبح من الصعب على الناقد أن يعرف فيما إذا كان هو أمام رواية أو مجموعة قصصية . خذ مثلاً « الزوئل » ، إن المؤلف تحت عنوان « صدر للمؤلف » يصفها بأنها مجموعة قصصية ، ولكن الناقد يمكن أن ينظر إليها كرواية ، تدور حول وحدات مستقلة ،

ويجمعها موضوع « الزويل » كرابطة تربط بين هذه الوحدات . ونخذ مثلاً ثانياً مجموعته الأولى « أوراق شاب » ، تتكون من خمس قصص قصيرة ، ويمكن للناقد أن ينظر إليها كرواية من وحدات مستقلة ، تصور جو الهزيمة الذى أحاط بمصر عقب النكسة .

وفى ظنى أن الغيطاني أقرب إلى روح القصة القصيرة منه إلى الرواية ، فبعض رواياته تبدو تفصيلاً لبعض المواقف القصيرة . إن روايته « رسالة فى الصبا والوجد » هى تطوير لحكايات قصيرة فى التجليات عن الصعود عن طريق المرأة من المادة إلى عالم الحقيقة .

ومجموعته الأولى « أوراق شاب » حملت البذور الأصلية ، لكثير مما جاء فى رواياته ، أن قصته « هداية الورى لبعض مما جرى فى المقشرة » عن أيام السجن التى فصلها بعد ذلك فى روايته « التجليات » . وقصته « أيام الرعب » تقدم الأساس لما جاء بعد ذلك فى حارة الزعفرانى وفى الخطط . وقصة « كشف اللثام عن أخبار ابن سلام » تقدم ما جاء بعد ذلك فى الزينى بركات ، فهى عن الفترة نفسها ، وقد ورد فيها ذكر الزينى بركات ، الذى اتخذته الرواية بعد ذلك بطلا لها . بل إن هذه القصة القصيرة قد أدت ما غفلت عنه الرواية ، إذ حولت ابن سلام إلى بطل خلقه الشعب المصرى ، لكنى يقاوم واقع الهزيمة ، ويذكرون أنه تعرض للزينى بركات « ويهدله آخر يهدله » ، وأوقعه من حصانه ، وقد تحول ابن سلام بعد أن شق على باب زويلة إلى بطل فى خيال الشعب ، يتناقلون أخباره ، ويشيعون جنازته ، ويطلقون الأساطير حوله .

٧-٧

قلنا من قبل إن الغيطاني قد اقتبس من الأدب الصوفى ، شكل الرحلة من الأرض إلى السماء ، ونضيف الآن أن هناك ظواهر آخر قد اقتبسها الغيطاني من الأدب الصوفى ، يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :

أ - ما وراء العقل المنطقى .

ب - التيار الصوفى .

ج - اللغة .

د - الحب والتصوف

ما وراء العقل المنطقي هو ما أشرنا إليه في الكتاب الأول من الوسطية العربية ،
تحت عنوان « عناية الله » . وذكرنا أن الحضارة العربية الإسلامية تتبنى منطقاً فوق منطق
العقل البشري ، الذي يقوم على السبب والمسبب ، وعدم اجتماع النقيضين ، وغير
ذلك من مبادئ كلية ، حددها المنطق الأرسطي .

إن الحضارة العربية الإسلامية لا تتكرر للعقل المنطقي ، ولا تقلل من دوره ، ولكن
تضعه في موضعه على أساس أنه ميزان الله في أرضه على حد تعبير الغزالي ، ولا تغالي
في الاعتماد عليه ، ولا تجعله قائداً للعربية يحفظ التوازن بين الجوادين على حد تعبير
أفلاطون ، إنه مجرد آلة بشرية كالميزان ينتفع بها الإنسان في عمارة الكون ، وبجانبه قوة
أخرى تحفظه من الفرور والجموح ، حتى لا يدمر نفسه وغيره .

وقد أشرت في هذا الكتاب إلى قصة موسى مع الخضر ، ورأيت في تفسيرى لها
أنها تمثل صراعاً بين عقليْن : العقل الظاهر الذي يقف عند الأسباب وهو ما سميناه
بالعقل المنطقي ، والعقل الباطن الذي يتجاوز الأسباب ، وهو ما سميت به بحكمة الله التي
تتجاوز الظاهر في رؤية شاملة .

وقد انتصف القرآن الكريم لحكمة الله التي يمثلها الخضر ، فقد أراد أن يلقي
موسى درماً ، حين سئل عمن هو أعلم الناس فأشار إلى نفسه ، وأدخله في تجارب
عديدة ، تيرهن له على قصور العقل البشري أمام الحكمة الإلهية ، وأن علمه الذي يفتخر
به لا يساوى ، فيما تذكر كتب التفاسير ، قطرة ارتشفها عصفور من محيط واسع .

والخياطى في تجلياته يعنى دور ما وراء العقل المنطقي في بنية الحضارة العربية
الإسلامية ، ويشير في أكثر من موضع إلى قصة موسى مع الخضر ، ويجعل من نفسه
صورة لموسى في قلبه ، ويجعل من الحسين صورة للخضر ، الذي دائماً ما يلقيه الدرس ،
ويلفته إلى الحكمة الإلهية .

إن ما ذكره الخياطى تحت عنوان « خاتمة هذا المقام » (٢ / ١٠٥) ، يجسد لنا هذا
الوعى عنده ، فهو في وقت واحد يرى نفسه في فاس ، وفي مكة ، وفي القاهرة . وهو
يتبدل في صورتين ، أو كما يقول « فصورة منى بقيت في مكاني تصغى وتجيّب السائل
ليس لي من أمرها شيء ، وصورتى التي انجذبت تجاه الرجل الغريب طوعاً وصبراً ، كما
ينجذب الحديد إلى المغناطيس ، والنيزك الضال إلى جاذبية الفلك الدوار » (٢ / ١٠٩) .

ويبلغ به التهويم حده ، حين ينتهى إلى المقام الذى لا مقام بعده ، ويرى أولياء الله الصالحين قد تجمعوا فى مسجد الحسين ، يأتون من أماكن متباعدة ، ومن عصور متباعدة ، ثم يتجمعون للصلاة يؤمهم النبى عليه الصلاة والسلام .

ولكن الغيطانى فى تجلياته لم يعِ الدرس تماما ، كما وعاه موسى عليه السلام ، فهو فى كل مرة لا يصبر ، ويعيد السؤال ، وتداخله نيرة من الاعتراض ، وتكون النتيجة عقابا أليما ، فينبذ فى نهاية الرواية من رحمة الله ، وتسيطر عليه حالة شديدة من الحزن ، وينهى تجلياته ، وهو يشكو إلى أصحابه :-

« أما الآن فادنوا منى ، وحنوا علىّ ، ففقدانى قريب ، ولا تبخلوا بدموعكم لتكون أنيسا فى وحدتى ، ورحمة بما فى غربتى ، التى لا تنتهى إلا لتبدأ ، ولا تنقطع إلا لتتصل ، فيا حسرتى على القرب بعد بدء البعاد » .

وهنا نصل إلى موقف الندم واليأس الذى انتهى إليه الغيطانى ، وهو موقف يحتاج إلى تفصيل ، لأنه يبلور رؤية الغيطانى نحو التراث .

الماضى كله عند الغيطانى من التراث ، ويضع الجميع فى سلة واحدة ، مرشده مرة يكون الحسين ، وثانية ابن عربى ، وثالثة أبو حيان التوحيدي ، دون تمييز بين الشخصيات ، ودون رؤية محددة تبين الدخيل من الأصيل ، والعرض من الجوهر ، والمنحرف من المستقيم .

محمد إقبال يبدأ رسالة الخلود برؤية محددة ، يبسطها فى الفصل الأول ، ثم يؤكدّها فى الفصل الأخير ، وهو ينصح ابنه بها كرمز للجيل الجديد :

« إننى أخشى هذا العصر الذى ولدت فيه ، هو مستغرق فى البدن ، قليل المعرفة بالروح . فعندما يرخص البدن من قحط الروح ، يختفى رجل الحق من ذاته ، فلا يعثر الباحث على ذلك الرجل ، وإن كان يراه وجها لوجه ، فلعلك يا بنى ، لا تفقد الشوق إلى البحث عنه ، رغم مئات المشكلات التى تقع فى طريقك » .

وبين البداية والنهاية يتابع إقبال رحلته محملا بهذه الرؤية ، فيلتقى بشخصيات مختلفة متعددة الاتجاهات ، مثل : جلال الدين الرومى ، والإسكندر ، وزرادشت ، والمسيح ، وجمال الدين الأفغانى ، ومصطفى كامل ، والمهدى السودانى ، والحلاج نيتشه . وهو يتعرض لقضايا سياسية وفكرية ، مثل : الاستعمار ، والشيوعية . والعلاقة

بين الشرق والغرب ، وبين الدين والدنيا ، واحترام الإنسان ، والحرية ، وحقوق المرأة . وهو يعلق على تاريخ الهند ومصر وكشمير والسودان وإيران وأفغان والآنجليز ، وهو فى كل ذلك لا يتخلى عن رؤيته ، يناقش ويعلق ويقبل ويرفض .

ولكن الغيطانى شىء يختلف عن هذا ، إنه لا يصدر عن رؤية محددة ، ابن عربى مثل ابن سينا ، يجب كل ما هو من الماضى ، يتغنى بأبيه ويمن هم فى سن أبيه .

وكانت النتيجة أن رؤية الغيطانى اختلطت بعناصر فلسفية وصوفية ، بعيدا عن جوهر الحضارة العربية الإسلامية ..

إنه فى رحلته نحو السماء لا يعود كما عاد الرسول صلى الله عليه وسلم ، محملا باليقين قد استمد العون من المدد السماوى ، وعزم على أن يبلغ الرسالة ، ويؤدى الأمانة .

ولم يعد كما عاد إقبال ، وهو أشد يقينا برؤيته ، ينقد المذاهب المعاصرة ، ولا يغريه بريقها ، ولا مؤسساتها العسكرية والاقتصادية .

أو حتى كما عاد الزبيرى من رحلته ، وقد غسل أضرار قلبه كما يقول ، وعرف موقع بلاد . على الأرض . ويتشوق إلى أن يطأها « فى موكب العائدين الأحرار » ، وتلك هى آخر جملة ينهى بها روايته « مأساة واق الواق » .

ولكن الغيطانى يعود محملا بعقدة الذنب ، مطرودا من رحمة الله ، يعيش دنياه ليكفر عن خطيئته ، إنه ينهى السفر الثانى فى التجليات ، وقد عاد مطرودا يعيش دنياه جسدا بلا روح « فأين أنا يا أحباي ، لا أنا حى ولا أنا ميت ، لا أنا قريب ولا أنا بعيد ، لا أنا راحل ولا أنا ماكث » .

إن روحه تهيم حول اللوح المرصود ، مع الحسين ومع أبيه ومع عبد الناصر وسائر الأحبة ممن فارقه ، أما جسده فهو يمارس بقية حياته كنوع من العقاب ، وينتظر سقوط ورقته من « شجرة الخلق » ، لكي يلحق بالأحبة .

هكذا تكون نهاية الغيطانى ، جسد بلا روح .

وهى نهاية كل من فقد رؤيته المحددة ، وأصبح نهبا للتيارات المختلفة ، وصدقت عليه الآية الكريمة « الذين ضل سعيهم فى الحياة الدنيا ، وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا » .

ولم أذكر هذه الآية الكريمة من باب الوعظ فقط ، ولكن لأن الغيطانى قد وضعها بعد عنوان « المنتهى » . وهو آخر عناوين السفر الثانى . وقد عاد الغيطانى مطروداً من رحمة الله ، يحس بأن سعيه قد ضل فى الحياة الدنيا .

وهى نهاية تلقى بظلالها على السفر الثالث والأخير ، وتودى بالغيطانى إلى هذا الموقف ، الذى يحس فيه بأنه لم يحسن الصنع فى شىء .

وهو موقف من اختيار الغيطانى ، ونتيجته للزاوية التى انطلق منها .

وإذا كان قد توقف عند الآية السابقة التى تتحدث عن الخائبين الذين لا يحسنون صنعا ، فإن القرآن الكريم ملئ بآيات كثيرة تفتح له أبواب الرحمة ﴿ قل يا عبادى الذين أسرفوا على أنفسهم ، لا تقنطوا من رحمة الله ، إن الله يغفر الذنوب جميعا ، إنه غفور رحيم ﴾ .

فقط على الغيطانى أن يطرق الباب الصحيح ، وسوف يجد من ينتظره عند عتبته ، لكى يأخذ بيده نحو طريق جديد .

٨- ٧

سيح الغيطانى فى تيار صوفى رقيق ، لا نستطيع أن نحدد أوله من آخره ، ولا أن نعين فيه الماضى من المستقبل . إن الأماكن والشخصيات والأحداث تتخفى داخل هذا التيار ، وتبدل مواضعها وهويتها ، من منطلق يختلف عن ذلك المنطلق الذى عرفته الرواية التقليدية ، والتى تكون الأحداث فيها محددة ، والزمن يسير فى خطه التطورى المرسوم ، والمكان معد بعناية ، والبطل واضح الملامح .

والغيطانى يدرك ذلك بوعى كئيب ، فهو يقطع تسلسل الأحداث ليقول : « سأنتقل إلى طور جديد ، لن أرى الأمور فى تسلسلها ، إنما أراها فى تجمعها وتجاورها » (٢ / ٩٥) .

وهذا الطور الجديد الذى يعيه الغيطانى تماما ، ينعكس على رؤيته للزمن وللمكان ، وللشخصيات .

فهو يقول عن زمن التجليات : « إن الأزمنة متجاوزة ، متداخلة ، فلا حد ، ولا غد ، ولا أمس ، ولا فصل ، لا قبل ولا بعد ، لا علامة ، ولا ظاهرة طبيعية ، ولا حدث بعينه يمكن اتخاذه علامة » (١ / ٢٤٥) .

وهو يقول عن أمكنة التجليات : « اختلط الزمن عليّ ، وتداخلت الرؤى ، واشتد التجلى ، دخلت إلى عدة أماكن في وقت واحد ، نزلت مدنا متباعدة في آن معاً ، رحلت إلى الأزمان المختلفة ، فكنت أرى شوارع المدينة الواحدة عند بداية إنشائها ، وأسمع ضجيج حركتها بعد قرن من زمانها » (١ / ٧٤) .

والشخصيات عنده تتبدل وتتحول ، فهو قد يصير أباه ويتوحد به (١ / ٢٢٤) ، وأبوه يصير عبد الناصر في مواضع كثيرة من التجليات (مثلاً : ١١٧ / ٢ - ١٣٦ - ١٤٢ - ١٤٣) . بل يبلغ به التجلى إلى درجة أن يتحول إلى « لورا » ، ويصبح هو كيانا أثوثا ، ذاته تعشق ذاته ، دون أن يحتاج إلى عامل خارجي .

إن الغيطناني خلال هذا التيار الصوفي الذى يرجع إلى جذور تراثية ، يلتقى في حالات كثيرة مع تيار الشعور الذى يرجع إلى جذور أوربية .

فتيار الشعور أيضا لا يقف عند الحدود الصارمة : إنه يبدل من أزمته وأمكنته وشخصياته ، وقد قلت شيئا شبيها بذلك في كتابي « الأدب وتجربة العبث » : -

« نحن خلال هذا المنطق ، نستسيغ مثلا شخصيات فرجينيا وولف في روايتها « الأمواج » المضطربة المهتاجة مثل « قطعة من الفلين على سطح بحر نائر على حد قولها ، ونستسيغ لغتها المشحونة بكلمات ترتد بنا إلى شعور الإنسان البدائي وهو يواجه الطبيعة ، وتنقل بنا انتقالات مفاجئة من حاملات الجرار فوق نهر النيل إلى بلاد الهند ، ونتقبل أيضا عالم الكبار خلال رؤية طفل صغير ومريض في رواية جيزيله ليستر « الأقزام والعمالقة » ، فهؤلاء الذين يسيرون فوق كوبرى ما هم إلا ظهور وصدور تظهر لتخفى ، إنهم رؤى لا يختلفون عن ظله الذى يحادثه ، ولا عن صورته فوق الماء ، التى تنهض كلما نهض ، وتجلس كلما جلس . ونتقبل أيضا رواية بنجن للأحداث في رواية « الصخب والعنف » ، إنها رواية معتوه - يظنونه كذلك وهو شاهد على الحياة - حطمت الفواصل الزمنية ، وتزاحمت في رأسه صور الطفولة والشباب ، واختلطت الأحداث بعضها ببعض . »

ولكن هناك فارقا أصيلا بين التيار الصوفي وتيار الشعور . الأول بدور في جو صوفي ، ويفقد عند غلاته الدور الفعلى للإنسان ، فيصبح ألعبوبة لتياراته ، وتتحول لغته إلى شطحات غامضة ، أقرب إلى ما يسمى بالكتابة الأوتوماتيكية " automatic writing " ، التى لا يسيطر عليها الوعي الإنسانى .

أما تيار الشعور فهو لا يزال يدور داخل فعالية الإنسان ، حتا هو يتمرد على الصرامة والخطوط المرسومة ، ولكن من أجل أن يسبر أغوار الإنسان ، وأن يفتح منافذ جديدة ، إنه يحاول أن يخفف من تحكم العقل المنطقي ليصل إلى ما يسميه مارسيل بروسست إلى منطقة الصمت والظلام ، بحثا عن « الزمن المفقود » كما توحى بذلك عنوان روايته الشهيرة .

إن التيارات الداخلية سواء كانت تنتمي إلى التيار الصوفي أو إلى تيار الشعور - تخضع للسيطرة فى حالتها الفنية ، لأن المؤلف يعتمد من التقليل من سيطرة المنطق العقلى ، لكي يصل إلى حالة أقرب إلى التنويم المغناطيسى ، تفيض خلالها الشوارد ، وتتهيأ للإلهام ، ثم يعود إلى الاستيقاظ من جديد ، لكي ينظم هذه الشوارد فى سلك فنى .

إنه لا يقع دائما تحت حالة الإسترخاء ، ويتحول إلى قشة تعبت بها الرياح ، إنه يعتمد هذه الحالة ، لكي يفتح المنافذ أمام الشوارد حتى إذا ما اصطادها عاد من جديد إلى حالة الوعي . والأمر كذلك مع الغيطانى ، إنه يعى دائما تياراته الداخلية ، ويحركها من أجل هدف فى نفسه ، كما سنرى ذلك خلال لغته ، التى تتبدل مع تبدل المواقف .

٧-٩

وقد انعكست هذه الرؤية الصوفية على لغة الغيطانى ، فجاءت نثرانية توحى أكثر مما تنص ، وتقول أكثر مما يقوله القاموس ، يمزجها بالحكم المريشة والتعبيرات القرآنية ، فتكون قادرة على الإحياء بهذه الرؤية الصوفية . وعن اقتناص هذه التجربة التى تند بطبيعتها عن الاقتناص .

إن الغيطانى عازف ماهر ، يجيد التعامل مع اللغة ، ويستطيع أن يخلق لها مستويات عديدة ، وكل مستوى يتناسب مع منطق تجربته فلغته ، ليست لغة « منطفئة » كما ادعى فاروق عبد القادر فى إحدى المجلات الأسبوعية ، فلعل هذا الناقد لم يفهم المستويات العديدة للغة الغيطانى ، فوقف عند مستوى بعينه ، ثم سارع بتعميم حكمه .

والغيطانى كما وصفته عازف ماهر ، ينتقل من مستوى إلى مستوى ، قد تكون لغته أقرب إلى لغة التقارير والملفات ، وقد تكون نثرانية مريشة ، ولكنه على أى حال يعرف متى يعزف هذه النغمة ، ومتى ينتقل إلى نغمة أخرى .

لنضرب مثلاً يوضح مستويات اللغة عند الغيطاني ، فقد اجتلب في مجموعته الأولى ابن إياس في قصة « المقتبس من عودة ابن إياس » ، وأعادته إلى واقع الحياة المعاصرة ، وجعله يعلق على الأحداث التي جرت بعد نكسة سنة ١٩٦٧ م . ثم يلتقي بابن إياس مرة أخرى في تجليانه (١ / ١٩) ، وفي موقف صوفى ، ويدور بينهما حوار .

إن لغة الغيطاني مع ابن إياس في المرة الأولى ، تختلف عنها في المرة الثانية .

ففي المرة الأولى يدور حوار بين ابن إياس والمديعة ، على النحو الآتي :

« - يهمنى معرفة رأيك ، قل لى ما اسمك وسأكتب ما تجيبني به : أليس لك رأى فى رجوع الكرة أو عدم رجوعها .

- آه ، أنت ضد الكرة ، لأنك شيخ ، يهمنى أكثر معرفة رأيك ، ما اسمك .

- محمد بن أحمد بن إياس .

- ألم تعرف عن الأهلى .

- لا أعرف شيئاً من هذا ، لا تعجبنى ، فأنا لا أعرف ما تقولين .

- ما اسمك ، إننى أعرفك ، ما الذى أتى بك إلينا .

- لا أعرف ، أهكذا توقفين الرجال ، وتسألينهم عما يفهمونه ولا يفهمونه .

- هذا عيشى ، .. لم جئت .

أما فى المرة الثانية ، فإن الحوار مع ابن إياس ، يدور على النحو الآتى :

« قلت :

- اذكر عودتك أيام الهزيمة ، ولكنك تركتني .

قال :

- ينأى الحكيم عن حميمه ، إذا أوحشت الدار .

قلت :

- القلب سليم ، والود بين جوانحي مقيم .

سألنى :

- لكنى أراك مكدودا .

قلت :

- مات أبى وأنا فى غربة ، لم أر إغماضة عينيه ، ولم أحمل جثمانه ، ولم أشهد لحظة مواراته ، ولم أدر ، ولم أعرف ، ولم أدرك ماذا رأى فى اللحظات الختامية ، أو أى الصور أو الأطياف التى تجلت وتبدت له .

قال :

- هل لك علامة .

قلت :

- نقل قلبي حتى موتى .

قال :

- يا حبيبى ، لا تحجبك الحيرة عن الحيرة ، أنى للمقيد بمعرفة المطلق .

قلت :

- زدنى يا خلى .

قال :

- تجل ، وتجل ، إن النائم يرى ما لا يراه اليقظان » .

فاللغة هنا تختلف عنها هناك ، فى المرة الأولى نجد لها لغة عملية ، تعتمد إلى هدفها بأقصى الطرق ، ولا تخلو من نبرة سخرية ، أما فى المرة الثانية فإنها لغة مكثفة ، سريعة وقصيرة ، تتخللها عبارات مثل قلت وقال وسألنى ، فتضفى عليها من لوازم الأسلوب التعليمى ما يتناسب وهذا الموقف .

١٠ - ٧

درج متصوفة المسلمين على أن يتخذوا من حب المرأة ، معراجا إلى الحب الإلهى . وركزوا فى ذلك على الحب العذرى ، فقصة مثل قصة « ليلى والمجنون » تحولت فى مضمونها الذى يدور حول علاقة عذرية بين فتى وفتاة ، إلى مضمون صوفى يتدرج

فيه العاشق من حبه العذرى ، حتى يصل إلى حب المطلق ويفى فيه ، ويصبح مجنونا فى هذا الحب ، رافضا كل شئ فيما عداه .

وترد هذه الفكرة إلى أصول إغريقية ومسيحية وهندية ، فصلنا الحديث عنها فى الكتاب الأول ، وقلنا إن علماء الإسلام وقفوا موقف الرافض لهذه الفكرة وفرقوا بين التصوف والزهد ، فالتصوف فى صورته التى تلغى الاثنية وتجعل الوجد وجودا واحدا يتحد فيه الخالق والمخلوق ، هو شئ خارج عن الإسلام ، الذى يجعل لكل عالم حدوده التى لا تختلط مع العالم الآخر . أما الزهد بمعناه الإسلامى فهو نوع من الجمع بين الدنيا والدين ، مع دعوة إلى عدم التكالب على أمور الدنيا ، أو الاستغراق فى أمور الآخرة ، وهو بهذا المفهوم صورة أخرى من صور الوسطية العربية الإسلامية .

وقد عارض أراجون ، وهو من أصل عربى مسلم ، تلك الفكرة الصوفية التى كان عليها والده فيما يزعم ، لأنها فكرة مثالية تؤدى إلى رفض الحقائق المادية ، ثم قلب الدياليكتيك التصوفى على حدة تعبيره ، وطرح مفهوما واقعيا للتصوف ، يبدأ من البشر ويعيش بين البشر .

وقد انتهى كل ذلك - سواء فى صورته المثالية أو المادية - إلى الغيطنى ، فخلط بين الأوراق ، ووضع الكل فى سلة واحدة . فهو فى تجلياته يتحدث عن لورا (١ / ٩٠) ، وعن سناء (٣ / ٧٦٣) حديثا حسيا يذكر بكتاب الأغاني والعقد الفريد ، ولكنه يسرف فى الجانب الحسى حتى يصل إلى درجة القناء فى المرأة ، ويصبح الجميع حقيقة واحدة ، لورا هى سناء (٣ / ٧٨٥) ، وهى أيضا الغيطنى الذى يتوحد بها وينتقل من كيانه الذكورى إلى كيان أنثوى (٢ / ٩٠) ويستشهد بقصة ابن عربى مع فتاة مكة التى أنشد فيها شعرا يعبر عن نظرية وحدة الوجود . (٢ / ٨٨) .

ثم يوقف رواية كاملة هى « رسالة فى الصبابة والوجد » للتعبير عن هذه الرؤية التى تختلط فيها مصادر كثيرة ، بعضها وافد والآخر غير وافد ، وبعضها حسى والآخر غير حسى .

ذكرنا من قبل أن الغيطنى قد يأخذ قصة قصيرة ، أو موقفا قصيرا ، ثم يحيله إلى رواية . وذكرنا أيضا أن هذا قد يؤثر على بنية الرواية ، فيوقعها تحت ظاهرة التكديس . فتمتلئ الرواية بالتفصيلات ، وتستطيل .

وهذا ما تؤكد « رسالة فى الصبابة والوجد » ، فإن الموقف قصير قد ورد من قبل

فى « التجليات » ، ولكن المؤلف يمحط ويمطى به ما يزيء عن ١٤٠ صفحـة .

الرواية عن قصـة لقائه مع « فاليريا » فى بخارى وسمرقند . يملق بها فىكون هذا هو الصبابة . ثم يتغنى فى جسدها فىكون هذا هو الوجد . ويستغرق فى هذا الوجد حتى يتحول إلى درجة الفناء ، وتصبح « فاليريا » هى هدفه ، وينهى روايته بهذا الدعاء « ولهذا أسعى بلفك الله ما تمنى » .

الرواية لا تزيد عن هذه الحادثة القصيرة ، ولكن المؤلف يحولها إلى رسائل أدبية على النظام التأليفى القديم ، ويوغل فى الوصف والسرد . وخلال أسلوب الرسائل الذى يبدأ بالأدعية ، وينتهى بالأدعية ، ويمتلئ باقتباسات من جلال الدين الرومى ومن أشعار الأقدمين ، وكل هذا يؤدى بلغة « كلاسيكية » جزلة ، تذكر برسائل الجاحظ ، وبما نشره طه حسين فى كتابه « نفوس للبيع » .

- ٨ -

مدرج ثالث : رواية أدب الرحلات :

رواية الرحلات غير رواية أدب الرحلات . الأولى يصف فيها المؤلف واقعا غير واقعه ، كما نرى فى رحلات الرومانتيكين إلى بلاد الشرق ، وفى بعض روايات محمود تيمور وأنيس منصور . وهى فى بنيتها الفنية من نوع الرواية التقليدية ، فى الإيهام بالواقع ، وتصوير الشخصيات ، وتمثيل الموقف بطريقة واقعية ، فقط يحل فيها واقع محل واقع آخر .

أما رواية أدب الرحلات فهى تتعلق بالإيجاز الشكلى ، الذى تتمرد فيه على البنية الواقعية للرواية التقليدية ، وتحاول أن تتخذ إطارها من لوازم أدب الرحلات كما يقدمه لنا التراث القصصى ، فهى من نوع ما أسميته بالشكل التاريخى .

يقدم الغيطانى فى « رواية أدب الرحلات » نوعية جديدة من الشكل التاريخى ، تختلف عن نوعية هذا الشكل فى المدرجين السابقين ، وهذا الاختلاف لا يعنى التباين ، ولكنه يعنى تنوع هذا الشكل من تجربة إلى أخرى . وهو مع كل تجربة يكتسب عناصر جديدة ، تضاف إلى إمكاناته الفنية ، فيبدو متجددا بطريقة تحميه من الثبات والتقوالب .

فالشكل التاريخى فى المدرج الأول (رواية الأخبار التاريخية) يجمع الأحداث ، ويستند إلى الوثائق والملفات والخطط ، ويكثر من ذكر الشخصيات وإيراد الوقائع تحت

لوازم تاريخية معينة من مثل : وفيه حدث .. وفيه جرى ... الخ .

وفى المدرج الثانى (رواية الأدب الصوفى) ، يقلل من الأحداث والوقائع ، ويفرق فى التهويمات والشطحات ، حتى يصل إلى حالة التجلى ، التى تلغى حدود المكان والزمان .

أما الشكل التاريخى هنا فى المدرج الثالث (رواية أدب الرحلات) ، فهو يعتمد إلى خلق الجو المثير ، الملئ بالغرائب والمدهشات ، أشبه بما أشرنا إليه من قبل عن جو الإثارة فى رحلات السندباد .

إن كلمة مثل كلمة « عجيب أو « غريب » أو « مثير » ، تتكرر كثيرا فى رواية « هائف المغيب » ، وتأتى حين يبدأ الراوى فى قص مغامراته فى الصحراء والأماكن النائية ، فيمهد لذلك بتعليق منه أو من المدون (جمال بن عبد الله) ، يفيد أن هذا الأمر عجيب ، بل هو أعجب مما سبقه ! « ولكن ظننت أن ما جرى له مع القافلة ، وفى الواحة ، غريب ، ولكن ما قدر لى تدوينه فيما بعد أعجب » (ص ١١٨) .

٨ - ١

ومما ساعد على تكثيف جو الإثارة فى هذه النوعية من رواية أدب الرحلات ، أن الغيطانى استغل إمكانات شكل الرواية البوليسية .

ويبدو أن الغيطانى مولع منذ الصغر بقراءة الرواية البوليسية ، ففى خططه يذكر أن خالداً كان يقرأ روايات أرسين لوبين فى خفية من والده ، وخالد هذا هو صورة من المؤلف ، كما تدل ذكرياته التى وردت فى الخطط من ص ١٦٥ إلى ص ١٦٨ .

وتعبير « الرواية البوليسية » قد شابه الكثير من الانتقاص ، لأنها انحرفت على المستوى العالمى إلى الابتذال ، وأصبحت رواية الفئات غير المثقفة ، يلجأ إليها من باب التسلية وإزجاء الفراغ ، تماما مثل قزقة اللب ، ولعبة الورق ، والكلمات المتقاطعة .

ولكننى لا أعنى هذا المعنى بمفهومه المبتذل ، فكثير من الكتاب العالمين يولعون بقراءة الرواية البوليسية ، ويفيدون من إمكاناتها الفنية فى خلق جو الإثارة ، وقد لاحظت ذلك من قبل فى روايات كافكا (انظر : الأدب وتجربة العبث ص ٦٢) ، ولاحظته أيضا فى أعمال آلان روب جرييه (انظر : لقطات ص ٥٣) .

إن العبرة ليست فيما آلت إليه الرواية البوليسية ، ولكن العبرة تتمثل فى القدرة

على توظيف الامكانيات الفنية لهذا الشكل .

وهي قدرة اختلفت عند الغيطاني من رواية إلى رواية باختلاف السياق الروائي ، ففي بعض الروايات يتحول الشكل البوليسى إلى شكل مفرغ ، وفي بعضها نجده موظفا بطريقة فنية تنمى من جو الإثارة . فالعبرة كما قلت بالسياق الروائي ، فقد لا يتطلب السياق جو الإثارة ، فيصبح الشكل البوليسى حينئذ عبئا على الرواية ، وقد يتطلب السياق جو الإثارة ، فيصبح الشكل البوليسى حينئذ موظفا لخدمة السياق .

وإذا انتقلنا من العموم إلى التفصيل ، فإننا نجد الشكل البوليسى عند الغيطاني ، يختلف فى رواية الأخبار التاريخية ، عن فى رواية أدب الرحلات .

الغيطاني متأثر بجو الرواية البوليسية منذ مرحلة « رواية الأخبار التاريخية » ، فمثلا فى روايته « خطط الغيطاني » تتوالى بعض العناوين على النحو الآتى :

(نقطة تفتيش تابعة لإدارة أمن الخطط - حارة الحصار - الشارع الثالث ويعرف بشارع الوشاية - قبوخفى يتصل بأقبية أخرى - زقاق المفاجأة - منحنى مفاجئ - درب النكد - صوت مجهول - جزء من خلاء غير مطروق - زقاق التحريض - مسافة معتمة أولها فائدة - درب المذبوح - سكة الاعتقال - عملاق الضاحية - المغارة - حارس الخطط - الجعران - المعبد الليلي) .

إن القارئ ينتقل بين هذه العناوين ، فيحس بجو الإثارة وكأنه يطالع رواية بوليسية . ولكن هذا الجو المثير يتنافى مع السياق الروائي ، فنحن إزاء شكل يعتمد على الأخبار التاريخية ، ويمتلئ بالنصوص الدينية ، والاقتراسات التراثية ، ويزدحم بالشخصيات التى تقوم بدور التعليق على الأحداث الجارية ، وبالوقائع التى تشير إلى بعض ما يجرى فى الواقع . وكل هذا يقتضى شكلا بعيدا عن الإثارة ، لأن الإثارة فى مثل هذه الحالة تصبح صورية ، لا تخدم السياق الروائي ، بل تقوم بعملية تغريب عن الوقائع ، وتخيل الرواية إلى بيت للوقف تسكنه أشباح بلا أرواح كما سبق أن ذكرت .

والأمر يختلف مع رواية أدب الرحلات ، لأن السياق الروائي يقتضى الإثارة ، ويأتى الشكل البوليسى فى هذه الحالة ليجسد تلك الإثارة خلال تكتيكه المعروف .

٨ - ٢

قلت آنفا إن الغيطاني قد استغل إمكانيات الشكل البوليسى ، ونضيف الآن أن هذا لا يعنى أنه يكتب رواية بوليسية من النوع الهزلى ، الذى يرضى نوازع الفئة غير المثقفة ،

ما نجد في المسلسلات البوليسية ، التي تدور حول جو الجريمة والمحققين ، وذكاء شرلوك هولمز ، وبراعة آرسين لوپين ، ثم في النهاية ينال اللص عقابه من مبدأ أن الجريمة لا تفيد .

إن الغيطاني لا يقف عند حدود هذا الشكل الهزلي : ولا يعتنى بكل هذه التفصيلات . ولا بتلك النهاية التي تقوم على عنصر الجزاء والعقاب ، إنه مثل كبار الكتاب العالميين يستغل الإمكانية الفنية لشكل الرواية البوليسية دون أن يقف عند محتواها الهزلي . هو يدرك بحاسته الفنية ما في هذه الإمكانية من قدرات على الإثارة وبث الغموض ، فسيتخلص هذه القدرات من سياقها البوليس ، ويضعها في سياقها الروائي .

إن العناصر التي استخلصها الغيطاني من سياقها البوليس ، يمكن الإشارة إلى بعضها على النحو الآتي :

* المكان .

* الشخصية .

* اللغة .

* الصوت .

* عنصر المفاجأة .

٨-٣

تقع أحداث رواية « الزويل » في مكان صحراوي ، بين مصر والسودان كأنه حد الصراط على حسب تعبير المؤلف . وتقع أحداث « شطح المدنية » في مدينة أوروبية بعيدة بمبانيها العتيقة ، وأبراجها القديمة ، وجوها المضرب . وتقع أحداث « هاتف المغيب » في الصحراء على أطراف المحيط .

فالمكان في « رواية أدب الرحلات » عند الغيطاني ، يثير معاني البعد والاعتراب ، فهو ليس مكان إقامة ، ولكنه دائما مكان يرحل إليه القارئ ، بعيدا عن الأشياء التي يألفها . وهو في الوقت نفسه مكان على الأطراف والثغور ، بعيدا عن العمران والاستقرار . وهذا البعد يمنحه الغموض ، ويسمح للشائعات أن تتنامى .

ومن هنا نجد « الفسطاط » أو « المدينة المعلقة في الهواء » أو « القاعة المقدسة »

فى روابفة « هائف المغبفب » ، فبف كأمكفة غامضة ، فففر الففال . وفففف إلى الأفاففل ، وفظل المؤلف فففى الففافة ممسكا بمففاففف هفا الفموض . وفظل الففارف معف لاهف الأففاس كالمفففة المعلقة فى الهواء .

٨ - ٤

صورة الغلاف لروافة « شطف المفففة » فلفف عالم هفه الروافة . الففن البنف المرفوق ففففر على فلففة الفوفة ، والفماء فظفر فى مسافة صغففة مضفبة ، ففنافر فلالها بفف الطفور الفف فبف غامضة ، ولا ففففر المفاها أن فففف نوعففا بالفمام والفمال . وفف ففففر الفوفة فلاف فففففا ، فمفلون الففففا الفففة فى الروافة (الفامفى ، والففا ، والمغربى) ، وفف ففوا فى ملامف ففرففة ، واستطاع الففناف فلال الفطوط الفافة أن فففس فظراف الفهشة والاستفراب ، العفن الفمفنى للفامفى ففلفف عن الفسرى ، والففا لا فبرز فففا إلا عفن مففوفة على ففافففا ، وكأن فففا مفاففا فف أثارفا ، أما المغربى فأن شارفه فففر وفكون مع « زر الطربوش » فرفة فففس بها المفاها كأففا ففمف إلى عالم الفف والففارف .

إن الففناف « فلمف الفونى » فى فلك الفمفة الفففة لا فففس عالم الروافة فمفسب ، ولكفنه فففس فى لفظة إلفام عالم الففطانى فى روابفاه الفف فففف شكل الفرفة . فالفلون البنف المرفوق لون أففر عند الففطانى ، فصف به سائف الففل وفصف به أول زوفلى فقابله فى روابفة « الزوفل » ، وفصف به أول عففز فقابل فى روابفة « شطف المفففة » .

وشفففا الففطانى فى روابفة أاف الففلاف لا ففمل اسما ، ولا فففمفا المؤلف فى صورة مفففة ، فقف ففد لها صفاف عامة من مفل : سائف الففل ، أو الففف المفلثم ، أو الزوفل الكبفر ، فى روابفة « الزوفل » . أو مفل : الفففرموفى ، أو ففاص الأفر ، أو عاشق الطفر ، فى روابفة « هائف المغبفب » .

وففم الففطانى هفه الففففا فى صورة فففر الفرفة ، فهو فقول عن سائف الففل : « فوفل الففم ، ففله ، لونه فمفل إلى البنف المرفوق ، لم ففف عن الفلام مفعم الفرفق من فنا إلى الفففر » (الزوفل ص ١٠) . وهو فقول عن أول زوفلى فقابله : « فففل ، لونه أفقرب إلى البنف المرفوق ، رفقق الفم ، مفلطف الففمفن » (الزوفل ص ١٧) . وففر فلك من ملامف ففم لنا ففففا فففة ، بفففا فظفر

فجأة ثم تختفى فجأة ، وكأننا فى رواية بوليسية . إن المغربى فى رواية « شطح المدينة » يظهر فجأة ، ثم يختفى دون أن يترك أثرا . وإن الراوى يتجول فى تلك المدينة ذات الأبراج العتيقة والقلاع القديمة ، وقد أصبح غريبا ، فاقد الهوية وكأننا فى عالم « كافكا » الغرب .

وأقول « كأننا » لأن غربة الغيطانى ، ليست تماما مثل غربة كافكا ميتافيزيقية ، تضرب إلى صميم الوجود ولا حل لها . إن غربة الغيطانى هى غربة من يبحث عن الانتماء ، وقد أشارت الرواية إلى طريق الانتماء ، ممثلا فى تلك الجمل الأخيرة ، التى يحن فيها الراوى إلى القاهرة ، ويصيح خلال أدوات للاستفهام ترفع من شحنة الأنفعال ، ويقول : « شب فيها وغض ، وحماه السعى فيها من نوبات القتامة ، فمن يصله بها الآن ، من » .

٨-٥

واللغة فى هذه الروايات ليست جزلة « كلاسيكية » ، كما كانت فى رواية الأخبار التاريخية ، وليست أيضا شفافة نورية كما كانت فى رواية الأدب الصوفى . إنها لغة سلسلة ، تقل فيها الاقتباسات الدينية ، والنصوص التراثية ، والمقدمات الدعائية ، وتعمل على تجسيد جو الإثارة بأقصر الطرق .

وقد لجأ الغيطانى إلى وسيلة مبتكرة تجسد جو الإثارة ، وهى القدرة الفائقة على تصوير الصوت ، والتنبه الحاد لدرجات الصوت ، فبينما تكون الرواية فى موقف إثارة ، يجد المؤلف يشير إلى بعض الأصوات التى يسمعها حوله . وليس حتما أن تكون الأصوات مرتفعة صاخبة ، فإن بعض الأصوات الخافتة قد تلعب دورا فى تصوير جو الرعب والإثارة ، خاصة إذا كانت رهيفة دقيقة لا تلتقطها الأذن العادية . إن أصواتا مثل فرقة أوراق اللعب على المقاهى ، أو طشيش الطعمية المقلية فى الزيت ، أو الصوت الخافت المنبعث من البيسوت ، أو صرير آلات الطباعة الصغيرة فى الشوارع العتيقة ، أو أطيظ شيشب الجارة فى الدور العلوى ، أو خرير المياه المتساقط وراء محلات الزهور ، أو ديبس النمل فى الجحور ، أو رفرقة ريش العصافير ، أو زحف الحيات فى أوكارها ، أو احتكاك الموجة بالموجة ، أو تزحزح المحارة عن موضعها فى قاع المحيط ، أو ملاسة ذرة رمال ليرة أخرى ، أو غير ذلك من أصوات دقيقة ، لا تلتقطها إلا الأذن الرهيفة ، تتناثر خلال رواية أدب الرحلات ، فتضفى إيقاعا يجعل الأعصاب متحفزة للتجاوب مع

أى نغمة ، حتى لو كانت صغيرة .

ويتداخل عنصر المفاجأة مع دقة الصوت ، فيزدان من حدة الإيقاع . إن عنصر المفاجأة فى رواية « الزويل » ، يقتحم مشاعر القارئ منذ البداية ، إن الصديقين يكونان فى الصحراء ، وفجأة يقتحمهما صوت ، يستحضر الراوى على إثره « صورة كلب بارز الأسنان ينبج بصوت عال ، أو زعقة خفير ليلي مرعبة فى قرية صغيرة على حافة الصحراء ، أو عربة تندفع ثم تقف فجأة ، أو حجارة تتدحرج وترطم كان الصوت صادرا من رجل من الزويل ، لونه أقرب إلى البنى المحروق .. رأسه مثقل بشعر هائش كثيف ، يتدلى على ظهره » (ص ١٦) .

إن الاقتباس السابق من رواية الزويل ، يوظف عنصر الصوت ، وعنصر المفاجأة ، وعنصر تصوير الشخصية ، ويجسد كل ذلك بداية لرواية بوليسية تستحوذ على القارئ . ويتحكم الغيطانى فى لغته حسب سياقها الروائى ، فاللغة لا تسيره ولكنه هو الذى يسيرها من رواية إلى رواية ، ومن موقف إلى موقف .

خذ مثلا نهاية « هاتف المغيب » ، وقد وصل الرحالة إلى دنو أجله ، واقترب من غروب الشمس . إن اللغة هنا ترف وتشف ، وتمتلى بالظلال والضباب ، ويعقد فصلا تحت عنوان « الظلال » ، يصف فيه أنواع الضباب ، ما بين خفيف هين ، وكثيف كاللين ، أو متداخل مثل الكرات الحلزونية الهائلة ، وهو خلال هذا الفصل الذى يمتد من ص ٢٨٤ إلى ص ٣٠٤ ، ينثر مفردات عن العشق والضوء الخافت والمغيب والظلال والضباب والغروب والشفافية والنوم والحلم والهدوء والطيبة والسكينة والمرثيات والحنين والاشتياق والرحيل والغياب والسفر والدنو والأجل والصفرة . وينثر أيضا أصواتا عن « خرير ماء ربما ينحدر من مرتفع ، أو يتدفق من صنبور إلى حوض مرمر ، يترقرق فى جدول مفروش بالحصى » . أو ينثر صورا عن انعكاس لهب شمعة تحنو عليها مشكاة على بلاط مليل بقطر المطر ، أو انعكاس ضوء على قماش أخضر يغطى ضريح أحد الصالحين ، أو يتخيل نفس وهو يطير فى السماء ، أو يسبح تحت الماء .

وكل هذه الوسائل التى تصورها لغة الغيطانى فى مفرداتها وصورها ، تتضافر فى نهاية الرواية على تجسيد لحظة الغروب ، التى كان البطل يهدف إليها منذ أول الرواية .

قلنا منذ البداية إن الشكل التاريخي عند الغيطاني ، يختلف من مدرج إلى مدرج . ونضيف الآن أنه حتى داخل المدرج الواحد قد يختلف من رواية إلى رواية . فالشكل ، مثلاً ، فى رواية « الزويل » ، يختلف عنه فى رواية « شطح المدينة » ، وعنه فى رواية « هائف المغيب » .

الشكل فى « الزويل » يقترب فى حالات كثيرة من رواية الخيال العلمى ، يبدأ الصديقان رحلتهم على أرض غريبة ، هى أرض الزويل ، وكأنهما فى كوكب آخر . ويصف المؤلف الزويل وكأنهم من جنس غير البشر ، فى هيأتهم المادية ، وفى سلوكهم ، وفى عاداتهم ، وفى الأساطير التى تدور حولهم . ويبالغ المؤلف فى إبراز ملامح الشخصيات ، بحيث تبدو فى النهاية وكأنها كائنات مختلفة ، لا تنتمى إلى عالم البشر والحقيقة .

تدور الرواية حول مستويين من الزمن ؛ مستوى الحاضر على أرض الزويل ، ومستوى الماضى فى مصر . ويراوح المؤلف بفنية شديدة بين المستويين ، ويهدف خلال هذه المروحة إلى الإحياء ، فإن الزويل الذى يثيرون الرعب ، ويهدفون إلى السيطرة ، ويتعقبون ذنب الجد فى الحفيد ، إنما هم موجودون بيننا ، ويعيشون فى مدينتنا ، « كأننى لم أغادر مدينتى ، شوارعها تزدحم عند الأمسيات بالزويل ، العيون نفس العيون ، شعر الرأس ، ما يفكرون فيه يأكلونه » (ص ٦٠) .

يلعب الغيطاني إذن على مستويين من الزمن داخل هذه الرواية ، وأحياناً يخلط بينهما فى حركة فنية يراوح فيها بين أحدهما والآخر . ولكنه فى حالات كثيرة قد يجمد الزمن تماماً ، بمعلومات معرفية عن الزويل ، يعود بعدها إلى تحريك الزمن من جديد .

وهذه المعلومات المعرفية تخدم المظهر العلمى لرواية الخيال العالمى ، حقا إن هذه المعلومات من صنع المؤلف ، لأن الرواية كلها متخيلة ، ولكنها تأتى لتوهم بجو الخيال العلمى ، الذى يتعاقب فيه الجور العلمى مع الخيال ، كما يوحى مصطلح « الخيال العلمى » ، فنحن إزاء خيال وهو علمى فى الوقت نفسه . ومن هنا نجد هذه المعلومات المعرفية تتوارد حول : ابن الزويل - معلومات عن الزويل - لحظة فى عقائد الزويل - بعض أنواع الوحوش الموجودة بالمنطقة - عادة زويلية - الليل فى مناطق الزويل - وغير ذلك من معلومات تضيف المظهر العلمى على الخيال الروائى .

وتأتى النهاية فتدعم كثيرا من هذا المظهر ، إنها تدور حول تعليقين : أحدهما للدكتور عنتبلى سوس أستاذ التاريخ ، والآخر للدكتور فتحى السرشاوى . ويجمع التعليقان فى لغة علمية تقريرية ، واعتمادا على وثائق زويلية ، نحاول أن تحقق الموضوع المطروح ، وخلال وجهتين من النظر مختلفتين ، إحداهما تدافع عن الزويل ، والأخرى تهاجم نوايا الزويل . وكلاهما يتخذان أسلوبا ساخرا خلال المظهر العلمى الموضوعى ، ويلمحان حتى إلى نوايا المؤلف (جمال الغيطانى) الذى قدم معلومات مفصلة لا يعرفها إلا من كان على صلة بالزويل .

أما رواية « شطح المدينة » فمنذ الأسطر ، بل منذ لوحة الغلاف للفنان حلمى التونى ، يحس القارئ أنه إزاء أجواء تمت إلى عالم كافكا . فالشخصيات بلا أسماء ، وصفاتها لا تمت إلى الواقع ، والأمكنة غريبة وكأننا فى قلعة كافكا ، والتساؤلات غامضة وكأننا إزاء تساؤلات « ك » فى قضية كافكا ، وتتوالى عناوين مثل : المقهى وصاحبه - عود إلى الأزياء - الفلاسفة الأربعون - المسائل السبعة - البرج - البوابات السبع - بنايات - متاهة - مناقشات أولية - مفتتح إجرائي - وغير ذلك من عناوين تتوالى ، فتوحى بأجواء كافكا ، ومتاهاته ، وجدله حول أمور تافهة ، وجو يضغط على الأعصاب ، ويكبس الأنفاس ، ويؤدى إلى فقدان الهوية ، لولا أن الغيطانى فى النهاية يتغلب على كل ذلك ، ويبحث عن الانتماء ، خلال تطلعه إلى مدينته البعيدة .

أما رواية « هاتف المغيب » ، فإنها تحتاج إلى وقفة خاصة وطويلة ، لأنها فى ظنى أفضل روايات الغيطانى ، وتمثل تطورا فى روايته يتجاوز به مراحلها السابقة .

٧-٨

جاءه الهاتف بأن يرحل نحو المغيب ، فانطلق كذى القرنين فى سورة الكهف ، حتى بلغ مغرب الشمس ، فوجدها تغرب فى عين حمئة .

كانت فى داخله سورة نفسية - تدفعه إلى أن يهجر مضجعه وقت الفجر والناس نيام . لا يبالى بالمصاعب ، ولا يستجيب للإغراء ، إنه نوع مميز من الناس يختلف عن هؤلاء الذين يركنون إلى الأهل ، ويعلقون بالمكان ، يدور حوار بينه وبين الكاتب يسأله فيه : « لماذا المواصللة إذن ، وقد بلغت ما بلغت » فيجيبه : « ولكن ليطمئن قلبى » (ص ٢٨٧) .

يسمى المؤلف هذه السورة بالحنين « لم يهلكنى إلا الحنين إلى ما لا يمكن إدراكه » (ص ٣٠١) . وهو من نوع تلك العاطفة التى تتلبس بعض الناس ، فتدفعهم

إلى القلق والبحث عن جديد ، من مغامرة إلى مغامرة حتى تغرب الشمس ويبلغ الكتاب أجله ، ويتساءل في النهاية ما الذى جناه .

لا يقدم المؤلف إجابة عن هذا التساؤل ، إنه يعتمد ألا يقدم أية إجابة ، لأن الإجابة قائمة فى حياة البطل التى أصبحت سيرة ، يدونها جمال بن عبد الله ، بناء على أوامر السلطان ، لكى تكون عظة للأجيال القادمة .

تبدأ الرواية وقد عاد البطل (أحمد بن عبد الله) من رحلته فى موقف مشير . يدخل المدينة وهو حامل مخلاته ، وبعد أن يلتقى بالشيخ الأكرى ويقدمه للناس ، يبدأ يروى وهم « ما بين مكذب ومصدق ، لكن فى كلا الحالين بدهشة وعجب » كما يقول المؤلف (ص ٩) .

البداية هنا تشابه بداية السندباد ، وقد عاد من سفراته السبع ، وأخذ يقص العجائب وال نوادر ، تماما كصاحبنا هنا ينتقل من عجب إلى عجب ، وكل مرحلة كما يقول أشد عجبا من الأخرى .

تبدأ الرحلة إذن بعد أن عاد البطل ، وأخذ يقص العجائب ، وتدور عبر مستويات عديدة من الماضى ، تتمثل فى هذا الماضى القريب ، أو الحاضر المفترض ، حين وصل إلى المغرب وأخذ يقص . وفى ذلك الماضى البعيد حين أخذ يروى عجائب عن رحلته التى تمت ، ثم فى ذلك الماضى الأبعد حين يقص « أمر القافلة » ذكرياته القديمة على أحمد بن عبد الله ، الذى يقوم بقصها على جمال بن عبد الله ، الذى يقوم بدوره بتدوينها ، فنحن إذن إزاء سلسلة تاريخية ، كل حلقة فيها تمثل مستوى زمنيا من مستويات الماضى . ويتم خلال أمكنة ينتقل فيها البطل من مرحلة إلى مرحلة ، ويخيل للقارئ أن الرواية تسير مطردة ، وهى تنتقل من مستوى إلى مستوى ، ومن مكان إلى مكان .

ولكن كل هذا فى الظاهر فقط ، لأن النهاية ، كما سنذكر ، تأتى فتقلب كل هذا النسق ، ونكتشف أن البطل لم يغير الأمكنة ، ولم ينتقل بين المستويات ، وبهذا يعود الغيطاني إلى طريقته المفضلة ، التى تجعل الرواية تتحرك داخل نفسها ، وبطريقة تراكمية ، حتى إن بدت متحركة باطراد ، فإن هذه الحركة وهمية وتتم فى الظاهر .

وقد تخلصت الرواية من أشياء كثيرة . لاحظناها من قبل على روايات الغيطاني . فهى ابتعدت عن التكديس الذى يثقل خطوات الرواية . وابتعدت عن الإسراف فى

الذاتية وإقحام السيرة الخاصة ، وكل هذا جعلها تخلص لجو المتعة ، وتقتصر على الحس الجمالي . ولا تستطرد إلى اسقاطات اجتماعية أو نفسية ، فتلتمى بذلك مع التيارات العالمية السائدة ، التي تنادى بالشكلية ، والتركيز على البناء الفني ، وتدعو إلى « موت المؤلف » أى حذف كل ما يتعلق بحياته الاجتماعية والنفسية ، فى محاولة للاقترب من النص كعالم مستقل بذاته .

وتأتى النهاية فى صفحات قليلة ، تمتد من ص ٢٨٤ إلى ص ٣٠١ ، فتعيد ترتيب الرواية ، وتحد من تطورها النسقى . ويمكن أن نتبين ذلك خلال محورين :

أ - يكتشف القارئ فى النهاية أن غروب الشمس هو غروب حياة الراوى ، الذى يصل بعد هذه الرحلة الطويلة ، أو هذا الحلم الطويل ، إلى وهم يستوى فيه عنده من سعى نحو إدراك الحقيقة ، ومن بقى فى داره لما يرحها .

ونتيجة لهذه النهاية تدور تساؤلات ، تحمل بذرة التمرد ، ولكن المؤلف ينسجم مع واقع حضارته ، فلا يجعل هذه البذرة تنمو حتى نهايتها ، وتؤدى به إلى الكفر ، أو إلى العبث الميتافيزيقى . إن الراوى يصل إلى حالة من « الهدوء الأتم والطيبة والسكينة » (ص ٣٠١) . وهذه الحالة هى نتيجة الإيمان بالقضاء والقدر ، ذلك الإيمان الذى يؤدى - كما ذكرت فى الكتاب الأول - إلى حالة السكينة ، وهى ملمح من ملامح الوسطية العربية ، تتجاوز حمية الجاهلية كطرف ، وتتجاوز السكون كطرف ثان .

ب - وتأتى فى الصفحة الأخيرة إشارة هينة ، ولكنها تغير وضعية الرواية من أساسها ، فإن القارئ يكتشف أن المدون هو الرواية ، ومن هنا تتداخل المستويات الزمنية ، وتصبح الحركة داخل مراحل الرواية حركة فى الأحلام ، لا تفيد التطور التاريخى « لم يكن رحيله إلا رحيلى ، مدارجه مدارجى ، أنه جاء إلى الدنيا لحظة وفادتى ، إنه فطم وحبا وسعى معى وعندما بزغ الهاتف لبيت فى ثباتى ، واستجاب عبر رحيله ، لذلك غيابه غيابه ، بعينه أطلع » .

ويكف جمال بن عبد الله عن أن يرفع ما دونه للسلطان ، فهو يحس أن الأوراق تخصه ، وأن الموضوع كله ملك له وحدة ، وتدور داخله أسئلة صارخة :
« هذا غروبنا المدبر ، ومجهولنا المسفر ، فأين قرارنا المكين » .

وتنتهى الرواية بهذا السؤال ، الذى يعبر عن حالة قلق ، لا تصل إلى حد الكفر أو التمرد ، بل تظل تبحث عن السكينة ، فى ظل قوة عليا ، من الصعب الإحاطة بحكمتها ، وعلى المرء أن يخضع لمصيره ، فكل ميسر لما خلق له .

- ٩ -

منتهى :

ذكرنا فى الكتاب الأول أن الوسطية بحسبانها تجسيدا لجوهر الحضارة العربية الإسلامية ، إنما تتمثل فى مجموعة خصائص استخلصتها تلك الحضارة خلال مسيرتها التاريخية ، ويمكن أن نشير إلى أهم هذه الخصائص على النحو الآتى :

أ - الإيمان بقوة عليا ، تفوق المنطق البشرى ، وأشرنا فى هذا الصدد إلى قصة موسى مع الخضر ، على أساس أن الخضر يمثل تلك الحكمة الإلهية ، التى تتجاوز الظاهر والعلاقات المتعارف عليها ، وتعى علاقات قد لا يدركها العقل البشرى ، الذى يفرق فى آنية تقوم على الأسباب المتعارفة .

ب - التجاور بين الشيعيين ، فى موقف لا يركز على طرف ويتجاوز الطرف الآخر . وقلنا إن الوسطية فى هذا المفهوم تختلف عن وسطية أرسطو ، التى تقوم على « جدلية » بين الشيعيين ، تضيق فى نهايتها ملائحهما ، ليبقى شئ جديد يختلف عنهما تماما . واستشهدنا لتقريب مفهوم الوسطية العربية الإسلامية ، بالآيات التى ترى أن الله خلق الزوجين معاً ، كل فرد يقابل فردا آخر ، أما الواحد الأحد فهو من صفات المطلق ، وبالآيات التى ترى أن الله خلق البحرين (العذب والملح) يلتقيان ، وبينهما برزخ لا يبغيان .

ج - الحركة بين الطرفين ، واستشهدنا فى هذا الصدد بالحديث النبوى ، الذى يرى أن قلب المؤمن بين أصبعين من أصابع الرحمن ، وبالتشبيهات التى أوردتها الغزالي لتوضيح هذا الحديث ، فقلب المؤمن فى حركته مثل عصفور يتقلب ، أو كرة تتدحرج ، أو ريشة فى مهب ريح .

والغيطانى فى ظنى هو أقرب الروائيين العرب تمثيلا لهذه الملامح التى ترمز إلى جوهر الحضارة العربية الإسلامية ، فروايته تشير كثيرا إلى عالم الحكمة الإلهية ، وقد استشهد مرارا بقصة موسى مع الخضر ، وجعل من نفسه فى بعض المواقف صورة من

موسى ، وجعل من الحسين رمزاً للخضر الذى يرشده ويهديه .

وهو أيضا يميل إلى النظرة التى تجاور بين الأشياء دون أن تخلطها ، وقد استشهدنا له من قبل بنص من التجليات يصرح فيه بأنه لا يرى الأشياء فى إتساقها واطرادها ولكنه يراها فى تجمعها وتجاورها ، وقد انعكس هذا حتى على أسلوبه الذى يميل إلى المتقابلات ، وخاصة فى المقدمات الدعائية فى روايته « رسالة فى الصباية والوجد » التى تذكر بأسلوب الجاحظ وميله إلى الازدواجية والمقابلة والطباق ، والغيطانى أخيرا يصرح بعنصر الحركة ، الذى يعمر قلوب المؤمنين دون أن يتركها خرابا كالخشب المسندة ، وأن كان يعتمد فى هذا العنصر على استشهادات يسندها إلى ابن عربى (انظر التجليات ٢ / ٢٦ - ٣٤) .

ومسواء كان الغيطنى قد قرأ الوسطية أو لم يقرأها ، فإن اللقاء بين الاثنين حتى لو كان من باب توارد الخواطر ، يمثل لقاء بين النظرية ممثلة فى الوسطية ، وبين التطبيق ممثلا فى روايات الغيطنى . وهذا يعنى أن الطريق الصحيح قد بدأ نحو التأصيل لرواية عربية ، وأن هذه البداية سوف تتحول بإذن الله إلى ظاهرة شاملة لا تقف عند فرد أو فردين ، بل تتحول إلى تيار يأخذ موضعه بجانب الأشكال الروائية الأخرى ، وقد يتفوق عليها لأنه تعبير عن جوهر حضارة عريقة ، لها خصوصيتها فى مجال الفكر والإبداع معاً .

ولكن الخصائص السابقة تتوارد عند الغيطنى دون غريلة ، فهو مأخوذ بالتراث ، يتقبله على علاته ، يضع الكل فى سلة واحدة ، ابن عربى بجانب الغزالى ، وابن سينا بجانب الحسين . دون أن تكون له رؤية خاصة ، منتزعة من مسيرة التراث ، ويستطيع من خلالها أن يميز بين ما هو جوهري وما هو عارض ، وما هو محسوب للتراث وما هو محسوب عليه .

ومع ذلك ، فإننى أعتقد أن الغيطنى هو المرشح الوحيد للوصول إلى بلورة الرواية العربية ، فهو من أشد أدبائنا التصاقا بالتراث ، وإحساسا بنبضه .

محمد جبريل وهـمـوم الحاضر

- ١ -

منهج التحقيق فن معاصر ، عرفه الدارسون فى العصر الحديث ، بعد تقدم النزعة العلمية . التى تحاول البحث عن الحقيقة بكل الوسائل العلمية ، من استقراء ومقارنة وتصنيف واستنتاج . وغير ذلك من أدوات معاصرة تأثرت بالمناهج العلمية الحديثة . وقد تحول التحقيق فى العصر الحاضر إلى علم قائم بذاته ، له قواعده ومتخصصوه ومؤلفاته .

والتحقيق شئ يختلف عن التراث ، وإن كان فى حالات كثيرة يلتبس به ، فالتراث ينتمى إلى الماضى ، هو مجموعة المؤلفات والرسائل التى كان يملئها الشيوخ على الطلاب ، ويكتبها النساخون ، كل ناسخ حسب اجتهاده ودقته ، ومن هنا تعددت النسخ واختلفت باختلاف قدرات كل ناسخ ، وقد وصل إلينا الكثير من هذ النسخ أو المخطوطات ، محفوظة فى الخزائن ، وأروقة المساجد ، وأرشف المكتبات .

أما التحقيق فهو منهج معاصر ، يلجأ إلى تلك النسخ المتناثرة ، ويقارن بينها ، ويحاول أن يصل خلالها إلى الصورة الدقيقة ، التى كانت ماثلة فى ذهن المؤلف ، وهو يملئ على طلابه ، يستخدم المحقق ثقافته العلمية الواسعة ، التى تجيد اتقان القديم ، وتستخدم المناهج المعاصرة ، وتعرف الكثير ممن حياة المؤلف ، وملايساته الاجتماعية والشخصية والثقافية ، وغير ذلك مما يعينه على الاقتراب من الحقيقة ، أو النسخة الأصلية ، إلى أقصى حد ممكن .

إن كتابا مثل « تفسير الطبرى » يعد من أمهات الكتب التراثية ، ومؤلفه رجل ينتمى إلى العصور الماضية ، وهو يجمع آراء القدماء وأهل السلف حول الآيات القرآنية ، ولكن تحقيق هذا الكتاب ، أو أجزاء منه على يد الشيخ شاكى عمل علمى معاصر . فالشيخ شاكى رجل يعيش بيننا ، وهو يستخدم المناهج العلمية الحديثة ، التى تستقرئ وترجح وترد وتقرن وتستنتج ، وهو يستشير علوم التاريخ والجغرافيا والفقه والنحو والصرف والعروض ، وغير ذلك مما يقريه إلى المراد من المؤلف الأصلى .

والحق فى كل ذلك ، سواء كان الشيخ شاكى أو غيره ، يورد مقدمة يتحدث فيها عن نسخ المخطوط ، وكيفية الحصول عليها ، ومنهجـه فى معاملة هذه النسخ ، ثم يتحدث عن الكتاب ، وحياة المؤلف ، وشيوخه ، وتلاميذه ، وثقافته ، وحالة عصره

الاجتماعية والسياسية ، وغير ذلك مما يلقي الضوء على الكتاب ، ولا ينسى فى نهاية عمله أن يورد الفهارس اللازمة ، وأن يسرد مختلف المصادر والمراجع التى استشارها أثناء عملية التحقيق .

- ٢ -

وقد اصطنع محمد جبريل فى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » منهج التحقيق ، وهياً لها كل مظاهر هذا المنهج المخروفة ، فهو منذ العنوان وعلى الغلاف يذكر أنها « تقديم وتحقيق محمد جبريل » ، وهو يريد بذلك العنوان أن يوهم القارئ أنه إزاء مخطوطة قديمة منسوبة إلى المتنبى ، وهو يعمل جهده فى تقديم هذه المخطوطة وتحقيقها ، حتى تكون قريبة من الصورة التى أرادها المتنبى .

وتأتى مقدمته ، ويأتى تحقيقه ، وسائر حيله الفنية للإيهام بمنهج التحقيق ففى المقدمة يتحدث ، شأن المحقق ، عن العثور على هذا المخطوط ، ويورد الروايات فى أى الأماكن ترك أبو الطيب المتنبى هذه الأوراق ، ومن الذى عثر عليها للمرة الأولى . ثم يستعرض هذه الآراء ، وينص فى نهاية المقدمة على منهجه وأهميته مخطوطه .

أما تحقيقه للمتن فقد توافر له كل المظاهر العلمية الدقيقة ، يذكر التواريخ ، ويحدد أوراق المخطوطة ، ويتحدث عما فيها من طمس أو حذف ، ويورد الهوامش الكثيرة التى تعرف بالأعلام والأماكن ، وتعلق على الأحداث ، وترجع بعض الآراء ، وتشير إلى الملاحظات التاريخية .

ويورد فى نهاية مخطوطه المصادر والمراجع التى اعتمد عليها ، وهى مصادر ومراجع شاملة ، قديمة وحديثة ، وتدل على جهد « المحقق » الذى يخلص لموضوعه ، ويحاول أن يصل إلى الحقيقة ، التى تتمثل فى الأوراق فى صورتها الأولى .

ويتخذ لذلك ، خلال روايته ، أسلوباً علمياً تقريرياً ، يعتمد فيه أن يخلو من الزخرفة البيانية ، وأيضاً من المسحة الشعرية ، التى لا تتناسب ولغة المخطوطات ، إنه أسلوب سهل يعمد إلى هدفه بأقصر الطرق . ويقوم على الافتراض ، وتقليب الآراء ، وترجيح بعضها ، ومحاولة الاستنتاج « تختلف اجتهادات المؤرخين فى تسمية المتنبى ، هل كانت لادعائه النبوة أم لسبب آخر ، وعموماً فإن ادعاء المتنبى للنبوة مشكوك فيه ، لأنه يرجع إلى ثلاث روايات شفهية ، فضلاً عن أن ديوان المتنبى لا يشير على أى نحو إلى إدعاء النبوة » .

ويختلف جبريل فى هوامشه عن كثير من معاصريه ، بمن يسرون فى هذا الطريق . فالكثير فهم يضع هوامشه اختراعا ، دون أن يهتم بأن يكون لها رصيد تاريخى أو واقع علمى . أما جبريل فهو يتميز بالأمانة العلمية ، فالكثير من هوامشه لها مصدر تاريخى أو مرجع علمى ، حتى إذا اضطر فى حالات يفرضها السياق الفنى إلى مخالفة التاريخ ، أو إلى إضافة شخصية مخترعة أو حدث مبتكر ، فإنه يلجأ إلى حيلة فنية تفيد أن هذه الإضافة لم يجدها فى المصادر التاريخية التى تعرضت للمتنبى ، وإن كانت قد أشارت إليها هذه الأوراق للمرة الأولى ، وهو فى هذه الحيلة يضرب عصفوريين بحجر واحد ، فهو لا يزال مطرداً مع نسق التحقيق ، الذى يبحث ويحاول ، وهو أيضا يوحى للقارئ بأن هذا الحدث إنما هو من اختراعه .

وقد تمادى جبريل فى التمسك بالحرفية التاريخية ، لدرجة أضرت بحركة الرواية ، فى مرحلتها الأخيرة ، ففى الصفحات الختامية ، يحس القارئ بأن المتنبى يراجع موقفه ، فهو قد خرج من مدح الولاة صفر اليلدين ، فلا ولاية قد نال ، ولا بكرامته قد احتفظ ، وهذا هو المعنى الذى يقوله له الراوى فى النهاية :

« أنت صناجة العرب ، ورب قافيتها الشرود ، قصائدك ملأت الآفاق بالمدح ، وشغلت الدنيا . فماذا لو حققت الفعل ذاته بإعلان الحدث المرتقب ، تنشر ثورة المصريين على الطاغوت والطغمة الفاسدة ، تمس قصائدك الصوت الذى يرتفع فى كل الأقطار ، يتحدث عن سريان الدم فى الجسد الذى توهموه مواتا ، انبلاج الفجر فى الليل الذى طال رقلته » .

وفعلا يصغى المتنبى إلى هذا الهاتف ، ويجمع على العودة إلى مصر بروح جديدة ، ويخاطب نفسه « لن أنام ليلتى حتى أستكمل ما بدأت » (ص ١٤٩) .

ولكن الرواية تقف عند هذا الحد ، ولا يطور المؤلف من شخصية المتنبى الجديدة ، ولم تكن هناك فرصة لنمو هذه المرحلة ، سرعان ما انبعثت وسرعان ما اختفت ، لأن المؤلف متمسك بالأمانة التاريخية ، وأنهى الرواية بحادثة مقتل المتنبى فى الطريق ، فقد ظهر له فاتك الأسدى ومعه عشرون من قومه ، فى النعمانية بالقرب من دير العاقول ، وفتكوا به فى الطريق بسبب هجائه لابن أخيه ضبة .

حرصت فى الأسطر السابقة على ذكر أسماء الأعلام والأماكن وبعض التفاصيل ، التى ذكرها جبريل نقلا عن المصادر التاريخية ، لأكشف عن أمانة المؤلف العلمية ،

تلك الأمانة التي أجهضت المرحلة الجديدة ، التي راودت المتنبي ، فقد انتهت الرواية بهذه الجملة ، التي يتساءل فيها المتنبي : « فهل يتاح لى الوصول إلى مصر ، قبل شهر الصوم » .

ولكن المؤلف لم يمهل وقضى عليه فى الطريق . لو أنه وقف به عند حد العودة من مصر ساخطاً على كافور ، ناقماً على المصريين ، لما اعترض عليه أحد . فهكذا هو التاريخ ، وهكذا رؤية المؤلف للتاريخ . أما أنه يفتح باب مرحلة جديدة فى نهاية الرواية ، ثم يقفل هذا الباب دون إشباع ، فهنا التساؤل والاعتراض .

إن الفرصة كانت مواتية لجبريل ، لكى يفيض فى رؤية جديدة ، تمنح الرواية تعدداً فى المستويات ، وتخلصها من قصر النفس ، شأن الكثير من رواياته ، فهى بالكاد تصل إلى ١٥٣ صفحة من القطع المتوسط .

وقد يقال إن جبريل أثر ألا يضيف مراحل جديدة على حياة المؤلف ، تختلط بحياته التاريخية الحقيقية ، وتحدث شيئاً من الالتباس قد يسئ إلى التاريخ والفن معاً . ولكن جبريل ، ولله الحمد ، يملك من الموهبة الفنية ما يستطيع به أن يلجأ إلى حيلة الفنية الغزيرة ، التى تفصل بين الحقائق التاريخية والإضافات المخترعة ، فهو عن طريق هوامشه التى يوظفها فنياً ، يستطيع أن يقوم بعملية الفصل هذه دون أن يحس القارئ بشئ من الالتباس أو التشويش ، فمثلاً فى ص ١٤٨ حين راودت المتنبي فكرة للعودة إلى مصر ، وبداية حياة جديدة ، يعلق المؤلف على ذلك فى الهامش ويقول : « خلت كل المصادر من الجهة التى كان يقصدها المتنبي فى ختام رحلته ، ولكنه فى هذه الأوراق يصرح بتلك الجهة » .

وهذه الحيلة الفنية تتيح له أن يستطرد فى تفصيلات هذه المرحلة ، وله عذره فهو ينقل من مخطوطه ، الذى اخترعه اختراعاً ، وقامت على أساسه فكرة الرواية ، ولا يضئيرة فى شئ أن تخلو المصادر والمراجع من هذه الأحداث الجديدة .

- ٣ -

ولكن السؤال لا يزال مطروحاً ، فيما إذا كانت رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبي » تحسب فى الشكل التاريخي ، بسبب ما فيها من منهج تحقيق التراث . والمحاولة الإجابة عن هذا السؤال ، يمكن أن تقارنها برواية مستجاب « نعمان عبد الحافظ » ، لأنها ، أى الأخيرة ، سلكت كذلك منهج الهوامش والتعليق والترجيح ،

وانتخذت أيضا ذلك الأسلوب العلمى المتشكك ، والذي يتخذ «مظهر الحذر والدقة . بل إنهما يكادان يتشابهان حتى فى العنوان ، فرواية جبريل هى « من أوراق أبى الطيب المتنبي » ، ورواية مستجاب هى « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » ، وكلاهما يتخذان مظهر التاريخ ، وينحازان نحو أسلوب المؤرخ الذى يميل إلى التشكيك . واستخدام اللوازم الحذرة من مثل : أشك - أكاد - لست أدرى - ربما - قد .

ولكن البطل عند جبريل ينتمى إلى شخصية معروفة ، لها وزنها فى تاريخنا القديم . أما البطل الوغد (مقالات فى النقد الأدبى ٤ / ٥١) ، فهو ترجمة للمصطلح الإنجليزي anti hero وهو نوع من الشخصيات ظهر فى الرواية الحديثة ، من باب المعارضة للشخصيات النبيلة . ومستجاب نفسه يصرح منذ الأسطر الأولى بأن هذه الشخصية انما تنتمى إلى العصر الحديث « واحد فى هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذى ولد فيه النعمان . يقينا كان الراشيس تاغ الألمانى قد أحرق ، تمهيدا لأن يتخلص أدولف من المعارضين للرايخ الثالث ، كما أن لينين كان حتما قد مات ، وسلم روسيا الاشتراكية إلى خلفه العنيد ، ومن المتعذر أن نعتقد أن تشمبرلين قد تولى أمور بريطانيا العظمى » .

إن الانتماء الطبقي لكل بطل يحدد هويته ، فبطل جبريل كلاسيكى مشهور ، له وزنه فى التاريخ ، أما بطل مستجاب ، فهو هزلى من النوع الخفيف ، يسخر به المؤلف من البطل النبيل ، على طريقة سرفانتس فى روايته « دون كيشوت » .

إن مستجاب يتخذ منهج التحقيق ، ويلجأ إلى أسلوب حذر متشكك يعتمد على الهوامش ، هو فى ذلك مثل جبريل ، ولم يقل أحد إن رواية مستجاب هى نوع من رواية الشكل التاريخى ، ومن ثم لا نستطيع أن نزعّم أن رواية جبريل هى نوع من الشكل التاريخى ، بسبب هذا المنهج الذى يفيد من فن التحقيق ، كعلم تحدت ملامحه فى العصر الحديث .

هذا هو جزء من الإجابة ، أما الجزء الآخر فيتلخص فى أن كلا من رواية مستجاب ورواية جبريل ، إنما ينتميان ، إن أردنا التصنيف ، إلى ما يمكن أن نسميه بالرواية الوثائقية ، التى ظهرت حديثا ، متأثرة بالنزعة العلمية ، ومعتمدة فى ذلك على الوثائق ولغة المخطوطات .

وقد تأثرت الرواية العالمية بالنزعة العلمية فى مظاهر عديدة ، تسلت إلى الكثير من الاتجاهات الأدبية ، فقد عرفها أصحاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، خلال التركيز على

الوصف الدقيق والمفصل ، والذي يتخذ مظهر الموضوعية الباردة (انظر لقطات ص ٢٥) ، وعرفها أيضا بعض كتاب العتب من خلال تحليلاتهم التي يقصدون بها أن تكون ملة تشير الأعصاب (انظر الأدب وتجربة العتب ص ١٧) ، وعرفتها أيضا الرواية الأمريكية ، كما فى بعض روايات فولكنر وهيمنجواى « إن رواية فولكنر « الصخب والعنف » تتنوع لغة فصولها بتنوع شخصية كل فصل ، وقد جاء أحد هذه الفصول فى لغة تقريرية جافة لأن بطل هذا الفصل تاجر يتعامل مع المادة والأرقام ، ولا يعرف لغة التشبيهات والبيان . أما هيمنجواى فى « لمن تدق الأجراس » فقد اعتمد على الوثائق فى كثير من مواقف روايته ، وخلال لغة محايدة أشبه بالتقارير الصحفية ، لأنه كتبها وهو على جبهة القتال فى أسبانيا » . (انظر : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٧٣) .

وهنا يمكن أن نتحدث عن شكل جديد فى الرواية المعاصرة ، وهو الشكل الوثيقي ، وقد برز مصطلح جديد تناوله النقاد العالميون ، وهو مصطلح التماسية short circuit . ويعنون به إزالة الحواجز بين الوهم والحقيقة ، بين الخيال والموضوع ، وهم من أجل إزالة هذه الحواجز ، يقتربون بالرواية من مظهر الحقيقة العلمية ، ويعتمدون على الوثائق ، واللغة الجافة ، والتفصيلات الباردة ، وغير ذلك من مظاهر يقول عنها الناقد الأمريكى إيهاب حسن « إنها فى مجملها تقوم بنوع من مقاومة الشكل anti form ، وتحاول أن تجعل القارئ يكف عن الوهم فإنه إزاء عمل فنى يبعده عن الحقيقة » . (انظر مقالات فى النقد الأدبى ٣ / ٥٤) .

ويمكن أن نضرب مثلا على الرواية الوثيقية فى أمريكا ، برواية « بروتيجان » Brautigan والتي عنوانها « صيد السمك فى أمريكا » trout fishing in America ، فقد أورد فيها وثائق فعلية ، وأوهم القارئ بأنه يكتب سيرة ذاتية حقيقية ، وكان يحيل كثيرا إلى صورته على الغلاف . ويمكن أيضا أن نضرب مثلا على هذا النوع من الرواية فى مصر ، برواية مستجاب ورواية جبريل .

- ٤ -

لست هنا مولعا بالتقسيم والتصنيف وكثرة الجدل العقيم ، لأننى أهدف من كل هذه المقدمة إلى ملمحين واضحين فى عالم جبريل الروائى ، وهما :

١ - نزعة المعاصرة .

٢ - النزعة العلمية .

- ٥ -

أصدر جبريل حتى تاريخه (١٩٩٣ م) سبع روايات ، هي :

١ - الأسوار (١٩٧٢ م) .

٢ - إمام آخر الزمن (١٩٨٤ م) .

٣ - من أوراق أبي الطيب المتنبي (١٩٨٨ م) .

٤ - قاضى البهار ينزل البحر (١٩٨٩ م) .

٥ - البصبة (١٩٩٠ م) .

٦ - قلعة الجبل (١٩٩١ م) .

٧ - النظر إلى أسفل (١٩٩١ م) .

ويهمنا فيما نحن بصدده فى البحث عن الشكل التاريخى ، أربع روايات هي :

١ - الأسوار .

٢ - إمام آخر الزمان .

٣ - من أوراق أبي الطيب .

٤ - قلعة الجبل .

- ٦ -

وجدنا أنفسنا فيما سبق ونحن ننطلق من رواية « من أوراق أبي الطيب المتنبي » ،
أننا إزاء ملمحين أساسيين (النزعة العصرية والنزعة العلمية) فى عالم جبريل الروائى ،
ونواصل رحلتنا مع رواية جبريل ، لنستكمل بقية الملامح الفنية ، مركزين . كما ذكرنا
على الروايات ذات النزعة التاريخية ؛ وسوف ننهى هذه الدراسة خلال العناصر الآتية :

أ - النزعة العصرية وهموم الحاضر .

ب - النزعة العلمية وسعة الثقافة .

ج - التكنيك الفنى الحديث .

د - روح المقاومة .

هـ - معالم الشكل التاريخى .

و - تقييم ختامى .

- ٧ -

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان « جبريل وهموم الحاضر » ، لتقحمنا مباشرة فى جوهر الزمن عند جبريل ، وهو الزمن الحاضر الذى يستغرق جل اهتماماته ، وتستوى فى ذلك رواياته التى ترصد الواقع حوله ، ورواياته ذات النزعة التاريخية ، فكل رواياته مشغولة بالحاضر ، ومحاولة تعميق وعى القارئ بهذا الحاضر ، فمثلا روايته « قاضى البهار ينزل البحر » ، تهتم بالواقع الذى يؤثر على بطلها « قاضى البهار » ، ويقتحم عليه حياته ، ويحيلها إلى رعب وقلق ، ويضطر إلى أن ينزل البحر لعله يستريح من هذا الواقع ، وهى بذلك تختلف فى منحها العام عن روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبي » ، الذى هو مشغول برصد العوامل السلبية حوله ، والتى تقف ضد طموحه ، وتدفعه فى النهاية إلى أن يغادر مصر محبطا .

ومن هنا نستطيع أن نقول : إن روايات جبريل ذات الطابع التاريخى إنما تتخذ من التاريخ قناعا ، لتطل من خلاله على هموم الحاضر ، ولا نستطيع أن نستثنى رواية ما من هذا الميل الضارب فى أعماق روايات جبريل . فالأسوار إنما هى مشغولة بالحاضر ، الذى يدفع بالأستاذ وتلاميذه إلى أن يعيشوا بقية حياتهم داخل أسوار المعتقل . ويمكن أن تقول هذا ؛ بصيغه أو بأخرى ، عن « إمام آخر الزمن » ، وعن « من أوراق أبى الطيب المتنبي » ، وعن « قلعة الجبل » .

والقناع التاريخ عند جبريل شفاف ، يطل من خلاله بلا عناء على مشكلات حاضره ، وهو حاضر يضغط على جهاز جبريل النفسى والعصى ، وهو جهاز لا يتحمل كثيرا عملية الضغط ، ليس من صلب يحتفظ بالبخار داخله حتى يحين الحين ، ولكنه ينفجر فى حالات كثيرة ويصرخ بصوت عال ، يمزق أستار القناع ، ويهتك الحاجز الرمزي بين الحقيقة والخيال ، متنبي جبريل قد يسخط على المصرين فى موقف فيمبر فى إفاضة ولكنه فى موقف آخر وفى نهاية الرواية قد يرضى عن المصرين فيمبر فى إفاضة أيضا ، وهو فى كلا الموقفين يصدر عن مزاج شاعر أكثر مما يصدر عن تحليل روائى .

والهم السياسى هو الذى يشغل جبريل فى حاضره ، ويركز فى ذلك على فكرة

« القهر السياسى » ، الذى يعانى منه الأستاذ وتلاميذه فى « الأسوار » . وتعانى منه الجماهير فى « أمام آخر الزمان » ، وتعانى منه عائشة فى « قلعة الجبل » .

وهو بذلك يقع على « السمة الأساسية » فى التاريخ المصرى المعاصر ، والتى لفتت نظر معظم الروائيين ، واعتبروها مسئولة عن الإحباط والهزائم التى تعانى منها الأمة العربية .

ولكن شخصيات جبريل لا تزال تحمل شيئاً من القيمة الكلاسيكية القديمة ، ففى رواية « الأسوار » نجد بعض الشخصيات فى لحظة مكاشفة ، نحس بالخجل من دورها التأمري ، وتلمح نظرات الإدانة فى أعين الآخرين .

ولكن هذه الصورة تتطور فى الأجيال التالية بشكل عنيف ، ويرصد الغيطانى هذا التطور فى خططه ، ويختفى الخجل تماماً ، وتنقرض القيم القديمة ، وتصبح الخيانة قيمة ، والتأمر ذكاء ، والقسوة قوة .

٧ - ١

كانت تلك المقدمة عن موقف جبريل بين التاريخ والواقع ، وعلاقة كل منهما بالعالم الفنى، الذى يقتضى منطقاً يختلف عن التاريخ ، ويختلف أيضاً عن الواقع . وقد تكون هناك علاقة ما بين التاريخ والواقع ، فالتاريخ واقع قد مضى ، والواقع فى سبيله أن يصبح تاريخاً ، ولكن كلا منها تمثل المادة الخام ، التى يشكّل منها الأديب واقعه الخاص .

وهذه المقدمة النظرية يمكن أن نجد لها تطبيقاً فى رواية « أمام آخر الزمان » ، وهو تطبيق يقدم « المثل » الذى يمكن أن ينطبق على بقية رواياته ذات الطابع التاريخى . وهو مثل يأتى من « باب أولى » لأن هذه الرواية تتعرض لفكرة موهلة فى جذور التاريخ العربى الإسلامى ، منذ ظهور البوادر الأولى للقهر السياسى ، أى إنها تلجأ إلى قناع له جذوره التاريخية والاجتماعية والفكرية ، فهى مثال يصلح أن ينطبق على بقية الروايات من باب أولى ، لأنها ، أى بقية الروايات ، قد تتعرض لمجموعة من المعتقلين (الأسوار) . أو لشاعر يتصادم طموحه الشخصى مع واقعة السياسى (من أوراق أبى الطيب المتنبى) . أو تتعرض للملك وتعزى جبينه وضعفه على الرغم من مظهره الاستبدادى (قلعة الجبل) .

يبدأ جبريل روايته بهذا التقديم :

« هذه الرواية نسج خيال .

وإذا كان إطارها يبدو دينيا ، فإن مضمونها أبعد ما يكون عن تناول القضايا الدينية ،
إن الذى ينشد أمور دينه ، عليه أن يفتش عنها فى كتب الدين ، وما أكثرها .
وإذا توالى الأسماء خلال الأحداث لأماكن وبشر ، فى هذا القطر العربى أو ذاك ،
فمرد ذلك إلى الواقع الفنى ، وليس إلى الواقع التاريخى .
وأكرر : هذه الرواية نسج خيال .

يقع جبريل بحسه الفنى على هذه الأسطر القليلة ، التى لا تعنى ، كما يوهم
ظاهرها ، مجرد كلمات تقديمية للتوضيح وتبرئة الساحة ، ولكنها تتخذ دورها داخل
القناع الفنى ، وتلتحم مع بنية الرواية فى مستوياتها التاريخية والواقعية والفنية . قد يقف
« المستبد السياسى » عند جملة « هذه الرواية نسج خيال » ، وقد يقنعه تكرارها ،
فهو يقف عند السطح كما يريد المؤلف أن يوحى إلينا . أما القارئ الآخر الذى
يخاطبه جبريل ويتراسل كل منهما مع الآخر خلال لغة مشتركة - فهو يجد بين
السطور شيئا يتجاوز الظاهر ، ويجد فى التكرار والتأكيد ما يكشف عن القهر السياسى ،
الذى يجعل الكاتب يتوارى وراء السطور ، ويخشى أن يوضح موقفه ، ويرى ساحتته
بمختلف الوسائل .

إن هذه الأسطر القليلة ليست من باب الصدفة أو مجرد توضيح ، ولكنها تتحول
إلى لبنة تندمج مع البنية الفنية للرواية . التى تتوالى لإدانة القهر السياسى خلال فكرة
« المهدي » التى تنتمى عبر العناوين الآتية :

- ١ - تحقيق مطول عن بواعث اختفاء المهدي وبواعث ظهوره .
- ٢ - فلما اشتدت الأزمة ، وعانى الإسلام من الغربة ، ظهر المهدي فى الفتح .
- ٣ - وحتى لا ينطق الإمام عن الهوى دعا إلى حكم القانون .
- ٤ - فأقنذ سبحانه وتعالى المسلمين بحزب الله .
- ٥ - الثورة عنف ، فلماذا لا ندعو إلى الإصلاح .
- ٦ - وخرج الإمام بالسيف ، علامة أكيدة على أنه منتظر .
- ٧ - وعلى رصيف مقهى السیالة ، اعتقل رجل تؤكد معظم الروايات أنه ،
بالفعل ، هو المهدي المنتظر .

إن هذه العناوين تتوالى على مراحل ، يصل المؤلف من خلالها إلى فكرة تعنى فشل هذا المنتظر فى خلاص الجماهير ، وأن على الجماهير أن تتولى أمر خلاصها بنفسها ، ويأتى السطر الأخير فيؤكد هذه النتيجة :

« سيكون كل شئ على ما يرام ، حين يسقط النظام على أيدي الجماهير ، وليس عن طريق فرد أو أفراد أيا كانوا » .

وهذا المغزى فى رواية جبريل ، يلتقى فيه مع رواية نجيب محفوظ « ليالى ألف ليلة » ، التى ظهرت سنة ١٩٨٢ قبل روايته بعامين . ولكن محفوظ أكثر فنية ، فهو لا يميل إلى السرد والوصف ، وتأتى مراحل غنية بالمواقف ، ومبررة فنيا ، فكل مرحلة تلى الأخرى وتضيف إليها . بينما نجد مراحل جبريل تتشابه إلى حد كبير ، ويحس الناقد أنه يستطيع أن يتخلص من بعض هذه المراحل ، لأن إحداها قد تغنى عن الأخرى .

وربما كان السبب فى ضعف هذه الرواية ، أن القناع فيها قد بلغ درجة عالية من الشفافية ، تجعل المؤلف يفرق فى الواقع الحاضر ، ولو على حساب الواقع الفنى ، والقارئ لا يحتاج إلى ذكاء شديد لكي يعرف الشخصيات الواقعية التى يعنىها المؤلف ، أو الأحداث الجارية التى يشير إليها ، بل إن المؤلف يوفر عليه حتى عملية الاستنتاج والتخمين ، ففى أكثر من موضع يصر على توضيح إشاراته ، خلال جمل تنقل الرواية من عالمها التاريخى إلى عالمها المعاصر ، فهو فى ص ٣٨ ينص على أن عبد الرزاق سالم هو بائع الحلوى فى الحسينية ، وأن فيصل الشبراوى هو مدرس اللغة العربية فى المعهد الدينى ، وغير ذلك من صفات توضيحية تزيج عالم القناع التاريخى ، وتجلب على الخشبة العالم المعاصر فى سفور لا يحتاج إلى قناع . وهو أيضا فى ص ١٢ يشير إلى موت الإمام ، ولكنه يستخدم من الصفات ما يصرح بمشاعر المؤلف ، فهذا الإمام هو السادات الذى جاء موته خلاصا لمحنة دامت اثني عشر عاما . وغير ذلك من قضايا كانت تشغل الإعلام وقت كتابة الرواية ، وتزاحمت على أعصاب المؤلف ، وعبرت عن نفسها بطلاقة تتمرد على الواقع الفنى ، وذلك مثل الصلح مع إسرائيل ، وعصر الانفتاح .

إن ضغط الحاضر على رواية « إمام آخر الزمان » أدى إلى نتيجتين :

إحداها : تتمثل فى أن جبريل خالف عادته المتبعة فى بقية رواياته ، والتى تنبى فيها روح المقاومة التى تتجاوز القهر بكل أبعاده السياسية والاجتماعية ، مما سنذكره فيما بعد بشئ من التفصيل . فهو فى هذه الرواية يدعم فكرة الفشل والإحباط ، فيتابع فكرة

الخلاص على مراحل عديدة ، وكل مرحلة تنتهى بالفشل . لأن جبريل ينتقل من واقع معاصر ، ويكتب في موازاة اللحظة الراهنة ، ويتابع تجارب مصر المعاصرة مع حكامها ، حتى انتهت بهذا الفشل الذريع ، الذى رصدت الرواية أبعاده بكل أمانة .

وقد يقال إن المرحلة الأخيرة تتبنى شيئاً من الأمل ، خلال هذا السطر الذى انتهت به الرواية « سيكون كل شيء على ما يرام حين يسقط النظام على أيدي الجماهير » ، ولكن هذا لا يكفي ، فقد جاءت هذه المرحلة فى أقل من صفحتين ، واعتصر المؤلف نتيجتها فى سطر يلخص مغزاها ، ولم يتركها تنمو خلال المراحل السابقة ، ولم يمهّد لها بما يجعل هذا الأمل حتمياً وضرورياً ، وربما كانت هذه المرحلة المعتصرة عند جبريل هى بسبب تأثيره برواية نجيب محفوظ ، الذى جعل الجماهير فى النهاية هى التى تسود وتفرض العدالة ، ولكن محفوظ قد مهد لهذه المرحلة ، وجعلها نتيجة حتمية ، وصورها بطريقة تلقى بثقلها على سير الرواية .

أما النتيجة الثانية فهى تتمثل فى اهتزاز الرواية فى الرؤية ، فلا يستطيع القارئ أن يصل فى النهاية إلى هدفها بوضوح ، ويتأرجح بين فكرتين :

أ - فقد يكون الهدف تاريخياً ، يشير فيه المؤلف إلى بيان مثالية الحضارة العربية الإسلامية ، تلك المثالية التى لا تستجيب للتطبيق العملى ، وهو يشير إلى هذا الهدف فى الفصل الأول « لتحقيق مطول عن بواعث اختفاء المهدي وبواعث ظهوره » ويرى خيط البداية ، كما يقول فى السطر الأول ، فى شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم يتابع هذا الخيط وقد امتد خلال الإمام على والحسين وغيرهما من آل البيت ممن يمثلون فكرة مثالية ، تقف على خط مستقيم لا يستجيب للمتغيرات الواقعية .

والمؤلف خلال هذا الفصل قد خلط بين أقوال الرسول والصحابة ممن يمثلون جوهر الإسلام ، وبين أقوال منحرفة عن جوهر الإسلام وتبتعد عن تعاليمه ، ووضع الجميع فى سلة واحدة ، أدت إلى إدانة الجذور الأولى للحضارة العربية الإسلامية ، والحكم بفشلها فى التطبيق ، لأنها تقوم على مثاليات لا تتناسب والتركيب البشرية ، وهو حكم خاطئ تاريخياً ، فالتعاليم النظرية للإسلام تتسم بالفطرة والواقعية ، وهى من الناحية التطبيقية قد أثبتت نجاحها على مستوى الجزيرة العربية أولاً ، وعلى المستوى الحضارى الإنسانى ثانياً .

ب - وقد يكون الهدف معاصراً ، يشير فيه المؤلف إلى أهمية دور الجماهير فى

التغيير ، كما يدل على ذلك المسطر الأخير من الرواية . وهو هدف يأتي فجائيا وفي الصفحتين الأخيرتين ، فبدا كما لو كان ملصقا نتيجة قراءات في روايات سابقة .

٧-٢

وتتخذ النزعة العصرية مظهرها فنيا في روايات جبريل ذات الطابع التاريخي . وهو مظهر يمت إلى تقليد الرواية بمعناها العالمى ، ويحتفى بالرمز ، وتحليل الشخصية ، وتوظيف الحوار ، وتصوير الموقف ، وتأزم الصراع ، والإيحاء ، وغير ذلك من سمات فنية عرفت الرواية العالمية التقليدية ، ثم انتقلت إلى العالم العربى خلال ذلك الشكل التقليدى ، سواء كان هذا الشكل يستوحى الواقع فيما يسمى بالرواية الواقعية ، أو يستوحى التاريخ فيما يسمى بالرواية التاريخية .

وقد امتد هذا المظهر الفنى إلى كل روايات جبريل ذات الطابع التاريخي ، وسوف نكتفى بتحليل رواية « قلعة الجبل » كمثال نكشف من خلاله عن السمات الفنية للرواية العالمية فى شكلها التقليدى .

إن المظهر الفنى الذى يقوم على تقاليد عصرية ، يتخذ فى هذه الرواية سمات فنية كثيرة ومتنوعة ، يمكن أن نتابع بعضها على النحو الآتى :-

أ - الرمز .

ب - تحليل الشخصية .

ج - السخرية .

د - توظيف الحوار .

هـ - تصوير الموقف .

٧-٣

منذ العنوان يقتحم الرمز عالم رواية « قلعة الجبل » ، وهو رمز معاصر فى مفهومه ، لا يكتفى بالتشبيه أو البديل ، شأن الرمز بمفهومه القديم ، الذى يقوم على افتراض عالم آخر ، مثل عالم الحيوانات ، ويأتى ما يعنيه المؤلف من رمز متخفيا وراء هذا العالم الآخر وغير مندمج فيه ، أما الرمز فى عالم جبريل فهو يخلق عالمه الخاص ، وتتحول الفكرة منذ العنوان ومنذ الأسطر الأولى إلى رمز للقهر السياسى ، ممثلا فى السلطان خليل ،

الذى يعشق السلطة ، ويغتصب النساء ، ويقضى على العلماء .

ويلقى هذا الأمر بظلاله على كل منحنيات القصة ، فعائشة ، مثلاً ، التى يشتهيها السلطان ، هى من عامة الشعب ، لا يغريها الجاه ولا المال ، ولا تفضل حياة القصور والثراء ، وتؤثر أن تعيش مع زوجها وأبيها وجيرانها الطيبين ، وينمى المؤلف هذه الشخصية بطريقة تلقائية ، حتى تتحول إلى رمز لمضر كلها ، ويتجمع حولها الناس ، وتلعب فى نهاية الرواية دوراً كبيراً فى افتتاح نوايا السلطان .

إن صورة المرأة هنا ممثلة فى عائشة ، تختلف عن صورة المرأة فى روايات جورجى زيدان ، والتى سبق أن تحدثنا عنها فى فصل « تغريب التراث » ، فالمرأة عند زيدان مخادعة مأكرة ، تحاول أن توقع الشخصيات القيادية فى هواها ، وأن تحولها إلى لعبة فى يدها ، وأن تشوه دورها التاريخي ، أما المرأة عند جبريل فهى رمز لمضر ، وتحركها دوافع قومية ، تفضح المستبد ، وتتسلل إلى داخله ، فتعري نفسه عن طريق التحليل النفسى ، الذى يغوص إلى الأعماق فنكتشف فى النهاية أن الاستبداد هو الوجه الآخر للضعف النفسى ، فالسلطان رغم قوته لا يعرف الحب الراقى ، ولا يستطيع أن يتسلط على قلب امرأة ، وبدلاً من أن يعترف بضعفه ويحاول أن يتجاوزه ، فإنه يتمادى إلى الوجه الآخر ، ويصبح كالطفل ويكسر لعبة زملائه ، وتحركه نوازج الأثرة والأنانية .

٧-٤

نحن إذن إزاء نوع من التحليل لشخصية البطل ، وهو تحليل لم يعرفه التراث القصصى ، لأنه لم يكن يهدف إليه ، ويعتبره نوعاً من الإيغال ، يتنافى وهدفه فى لمس الأمور بخفة ، والوقوف عند سطح الأشياء .

إن شخصية السلطان هى مثال لتحليل الشخصية عند جبريل ، وهو تحليل نفسى ، لا يقف عند الوصف المادى للشخصية ، إذ يتسلل إلى داخلها ، ويعرى نوازعها ، ويبدو المؤلف حاسماً واسع المعرفة ، يعرف عالم الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها ، فقد تكون هذه الشخصية من الغفلة والجهل ما لا تستطيع به أن تفهم نفسها حق الفهم ، فلا تعرف الدوافع الخيرة من الشريرة ، وتقع فى النهاية ضحية لشهوة النفس المتمثلة فى السلطة والجاه وقهر الآخرين .

إن هذا الموقف من جبريل هو إحياء لدور المؤلف التقليدى ، وهو مؤلف واسع المعرفة ، لا نريد أن نشبهه بالإله كما يشبهه نقاد الحداثة ، ممن يتمرّدون على هذا الدور ،

لأنه يجعل من القارئ شخصية متلقية ، تندمج فى عالم المؤلف ، ولا تستطيع أن تشاركه فى خلق العمل الأدبى ، وأن تساهم معه فى بناء الشخصية ، بدلا من أن تستلمها جاهزة ، محددة المعالم ، سواء فى صورتها المادية أو النفسية .

٥-٧

ويلجأ المؤلف إلى الأسلوب الساخر ، عن طريق هذا المؤرخ الذى يكتب سيرة السلطان خليل ، إنه يتحدث عن إنجازات هذا السلطان ، ويقلب مساوئه إلى محاسن ، ويتخفى وراء السطور قدر كبير من السخرية والتهكم ، فهو يعقد فصلا تحت عنوان « فصل حب السلطان خليل للعلم والعلماء » ، وهو يعقد الباب الحادى عشر كله للحديث عن إنجازات هذا السلطان ، وهو فى مرات كثيرة ينتهز الفرصة للحديث عن جهود السلطان ، يقول فى إحدى هذه المرات « أما مؤاخذه السلطان على حرصه أن يقبل الداخل إليه ، مهما علا مركزه ، الأرض من تحته ، أو يقبل قدميه ، أو يسجد أمامه ، وارجاع ذلك إلى العادات التى عرفها السلطان فى بلاد طفولته ، فهو افتراء باطل ، لأن السلطان لم يتدع ما كان غير معروف ، سبقه إليه من سبقوه ، وحرص عليه لتأكيد المكانة والأبهة ، ولإبقاء الذلة فىمن يظن نفسه شيئا » .

فجبريل فى هذا الأسلوب يلعب على مستويين ، مستوى ظاهرى يدافع فيه عن السلطان . وآخر تهكمى يسخر فيه من السلطان ، وهو بذلك يشبه مقدمته فى « أيام آخر الزمان » ، التى يكرر فيه عبارته « إنها من نسج الخيال » ، ويهدف بتكراره إلى إبراز عنصر القهر السياسى ، الذى يجعل الكتاب يسترون وراء التورية والإيحاء ، والأمر كذلك فى روايته « قلعة الجبل » فهو يبرز صورة القهر السياسى ، الذى يغير من الحقائق ، ويقلب الأوضاع ، ويجعل العلماء يخشون من التصريح .

٦-٧

الحوار عند جبريل وسيلة مفضلة فى جميع رواياته ، وهو حوار قصير دال ، يجذله المؤلف فى عبارات قصيرة وسريعة ، توخى بالكثير مما هو خارج لفظها .

يدور فى بداية الرواية حوار بين السلطان وعائشة على النحو الآتى :-

« - ما اسمك .

- عائشة .

- بنت من .

- عبد الرحمن ، القفاص بالشيخونية .

- هل يأذن لك أبوك بمغادرة البيت وحيدة .

- أمرى بيد زوجى » .

إن هذا الحوار يتحرك بسرعة خاطفة ، خلال جمل قصيرة ، توحى ما لا تستطيعه الصفحات الكثيرة ، وتنمى من عنصر الرمز الذى يلقي بأبعاده على الحوار والموقف وتصور الشخصية . وإذا كان السلطان قد أدرك من هذا الحوار أن عائشة « تجتمع إلى الجمال الخلاب سرعة البديهة » على حد تعبير المؤلف ، فإن هناك مستويات أخرى ، يدركها القارئ الفطن ، تتعلق بشخصية السلطان وبشخصية عائشة وبطبيعة الرمز ، وغير ذلك من إيحاءات لم يدركها السلطان ، لأنه وقف عند المستوى الظاهرى لهذا الحوار .

٧-٧

تمتلىئ روايات جبريل بالمواقف القصيرة الدالة ، والتي تأتى أيضا فى عبارات مركزه ، توحى أكثر مما تنفى ، فهو مثلا :

« علم الجنادرمة بما كان من أمر الخليفة وعائشة ، أعادوها إلى حيث كانت ، وأبلغوا السلطان ، كان قد مضى قليل على استفاقة من النوم ، كأنما لسعته عقرب ، اهتز فى سريره ، وتغيرت ملامحه حالا » .

فالجمل هنا قصيرة مباشرة ، تخلو من حروف العطف وأدوات الوصل ، حتى تكون سريعة ، تصل إلى هدفها من أقصر الطرق .

- ٨ -

كان من الممكن أن ندرج الحديث عن المقاومة ضمن عنصر الرمز ، أو حتى كان من الممكن أن ندرجه كعنصر مع مجموعة العناصر السابقة ، ولكنى أثرت أن أفرد به حديث مستقل ، لأن المقاومة عند جبريل تمثل محورا أساسا فى روايته لا يقل فى أهمية عن محور « القهر السياسى » .

وعنصر المقاومة لا يأتى ملصقا فى الكثير من روايات جبريل ، بل يأتى مصاحبا لخطوات الرواية من أولها إلى آخرها ، ففى « قلعة الجبل » يقدم شخصيتين رئيسيتين

هما : السلطان خليل وعائشة ، الأولى تشير إلى محور « الفهر السياسي » ، والأخرى تشير إلى محور « المقاومة » .

وعلى الرغم من بطش السلطان ، فإن شخصية عائشة تبدو في صورة أقوى منه ، فمنذ اللحظة الأولى والسلطان مشدود إلى جمالها ، ويدور في فلكها ، ويحاول أن يلتمس ولو نظرة منها ، ولكنها تأبى ، وتتحول إلى رمز ، وتشعل نار الثورة في قلوب أهل القاهرة مرتين :-

المرّة الأولى في الباب العاشر وقد تجمع الناس في صحن الأزهر ، ونادوا بالإفراج عن عائشة ، وضرورة نزولها من القلعة ، بل هاجموا القلعة ، واضطروا السلطان إلى أن ينادى بالأمان وإلى أن يفرج عن عائشة .

ويسجل المؤلف ذلك في موقف من مواقفه القصيرة الدالة ، وتحت عنوان « فصل » لا يزيد عن سبعة أسطر هي :

« سكنت الفتنة في مهدها .

ارتفعت القلاقل ، وهذا الهرج ، وسالم كل مخالف .

استقرت خواطر الناس واستبشروا ، وابتهجوا بالفرح ، وهاص الناس في الشوارع والدروب وزاطوا ، وفتح العلماء أبواب الأزهر ، وتركوا أسلحتهم ، وانصرف كل لشأنه . اعتبروا نزول عائشة من قلعة الجبل ، وعودتها - بملاءتها التي أبصرت على ارتدائها - إلى حجرة الحنة ، مناسبة بهيجة ، وفرح لكل أبناء البلاد المصرية .

وعلى الرغم من أن المؤرخ قد سجل أحداث هذه الثورة بأمانة ، وأفاض في الحديث عن أهل القاهرة ، إلا أنه في النهاية يعلق على ذلك بأسلوبه الساخر ، الذي يشير بأصابع الإدانة إلى القهر السياسي ، أكثر مما يدافع عنه ، فيقول :

« فاعلم أن السلطان لم يخل سبيل عائشة ، ويعيدها إلى بيتها ، لخوف من هياج العامة ، لم تصدر عن آلاف الواقفين أسفل القلعة ، كلمة نائية في حق الحضرة السلطانية ، ولا هتفوا ضده ، إنما هي توسلات ومناشدات ، ترجو الرحمة وعفو القادرين . امثل السلطان ، لا رهبة ولا نكوصا ، لوساطات العلماء وملوك الدول الأخرى ، ولميله شخصيا إلى العطف والمودة والعدل » .

والمرة الثانية فى الفصل الثانى عشر ، فقد قبض السلطان على عائشة من جديد ، وتسارع الناس ، وهبوا نحو القلعة ، ويأتى فصل تحت عنوان « فى اختطاف عائشة من القلعة » ، ليسجل انتصار العامة ، والهروب بها إلى أماكن لا تصل إليها يد السلطان .

كان من الممكن أن تغنى إحدى المرتين عن الأخرى ، لولا حرفة المؤلف فى التمسك بالتاريخ ، فيخيل لى إنه يكتب وفى ذهنه مرحلة تاريخية معينة يحاول أن يرصدها ، ولعله يشير إلى ثورة القاهرة الأولى ، وإلى ثورة القاهرة الثانية ، فى عهد الحملة الفرنسية ، لأن النتائج تأتى متشابهة ، فإن القائد الفرنسى قد أباح صحن الأزهر وعربدت خيوله فى أروقه ، وأيضاً أباح السلطان مدينة القاهرة كما يسجل المؤلف ذلك فى فصل عنوانه « فصل فى إباحة مصر والقاهرة » .

فنعصر المقاومة إذن يمثل سمة أساسية فى روايات جبريل ، يستحق أن نفرده له حديثاً مستقلاً ، وقد اتخذ مظاهر عديدة فى رواياته منها :

١ - الجوقة (الكورس) كما فى رواية « إمام آخر الزمان » .

٢ - ألسنة الخلق ، كما فى رواية « قلعة الجبل » .

٣ - النهاية الموحية ، كما فى رواية « قاضى البهار ينزل البحر » .

ويمكن أن نفصل هذه المظاهر على النحو الآتى :

١ - فى رواية « إمام آخر الزمان » وعقب كل فصل ، تجتمع مجموعة من الأصدقاء على مقهى ، ويقومون بدور الرواة ، والتعليق على ما حدث . وجبريل بهذا يطور وظيفة الراوى من الصوت المنفرد ، إلى صوت المجموعة (الجوقة) .

وتعليق الجوقة هنا يعبر عن صوت الجماهير ، التى تدعو إلى التماسك وخاصة عندما تشتد الأزمة ، إن الفصل الأخير من الرواية ، يأتى تحت عنوان « وعلى رصيف مقهى السيلة ، اغتيل رجل تؤكد معظم الروايات أنه بالفعل هو المهدي المنظر » ، فالفصل كما يوحى عنوانه يشير إلى ضياع الأمل ، ولكن الجوقة ممثلة فى مجموعة الأصدقاء ، يجتمعون على المقهى ، ويدور بينهم حوار طويل عن الزعامة والوصاية ، ينتهى بهذه الجملة على لسان ياقوت نافع :-

« - سيكون كل شئ على ما يرام ، حين يسقط النظام على أيدي الجماهير ، وليس عن طريق فرد أو أفراد أيا كانوا » .

وعند هذه الجملة تنتهى الرواية ، لتبعث الأمل الذى كان يخبر ، ولتشير إلى مرحلة جديدة من المقاومة ، كانت تحتاج إلى مزيد عناية من المؤلف .

٢ - فى رواية « قلعة الجبل » يبطش السلطان بكل الشخصيات التى تساند عائشة ، يختطف زوجها ، ويسجن أباه ، ويقبض على خالها ، وعلى خطيب المسجد ، وعلى القاضى ، وعلى الخليفة ، وعلى خوند جنان .

ولكن الجماهير تقاوم هذا القهر ، وتحول الشخصية إلى أسطورة ، يتحدثون عنها ، ويسندون إليها الخوارق والكرامات ، وكأنها ولى من الأولياء ، يضع عليه أهل القاهرة أمالهم كرمز للخلاص ، ويلهجون بذكره . فتحت عنوان « فصل فيما رواه الناس عن اختفاء خالد عمار » يتحول خالد زوج عائشة إلى أسطورة تتردد على ألسنة الناس ، وكأنه حقيقة ماثلة بينهم « ووضع فيه الكثير من الأزجال والمواليا والبلايق ، حفظها العامة وأولاد الناس ، وصاروا ينشدونها فى الأسواق والأسمار وخلف المشربيات » .

٣ - فى رواية « قاضى البهار » كل الظروف تؤدى إلى سقوط البطل ، رجال الأمن الذين يتابعونه ، المؤامرات ، الإحباط الذى يحيط به من كل جانب ، الجو الكافكاوى الخائى ، إنه رجل طيب يعيش فى حاله ، ولكن المناخ حوله قد فسد لدرجة لا تسمح للطيبين بأن يعيشوا ، ونفرض عليهم الاختفاء تحت أمواج البحر .

كل هذا يرشح الرواية لأن تكون من نوع الروايات الاستسلامية ، ولأن تؤدى إلى تضخيم عنصر القهر على حساب عنصر المقاومة ، ولكن تأتى أسطر قليلة فى نهاية الرواية ، فتقلب الأوضاع ، يقول المؤلف :

« ولكن محمد قاضى البهار نزل البحر واختفى . ذلك ما رأيته الأعين التى رافقت رحلته الأخيرة ، من البيت إلى داخل الموج ، لا يلغى ما حدث إخفاقنا فى العثور على جثة قاضى البهار ، أو ما يدل على غرقه ، ولا تلك الابتسامة الغامضة ، التى واجه بها تحرياتنا عن ظروف موته ، أبواه والجيران وزملاء العمل ورواد المقهى ، حتى أبناء الموازينى الذين لم يكونوا على صداقة بقاضى البهار ، إذا جاءت سيرته ، وظروف اختفائه ،

تسللت إلى شفاههم تلك الابتسامة الغريبة ، المحيرة . كأنها العدوى .
إن هذه الأسطر القليلة ، كأنها زر صغير يفتح أمام القارئ مستوى آخر من القراءة ،
يلقى بظلاله على مجرى الرواية ، إذ تصبح بعد تلك الأسطر محملة بدلالات جديدة ،
إنها ليست رواية استسلامية كما كان القارئ يتوقع ، إن الأسطر الأخيرة أحالتها إلى
رواية من نوع دامغ ، وكأن كل الأحداث السابقة تمهد لتلك الابتسامة الغامضة
والمحيرة ، والتي تنتقل من شفة إلى شفة وكأنها العدوى .

- ٩ -

تتخذ النزعة العلمية عند جبريل مظهرين : أولهما يتمثل في سعة النظرة ،
وثانيهما يتمثل في دقة النظرة .

فهو في روايته « أسوار » يورد الكثير من الاقتباسات ، التي تدل على فهم شامل
لتاريخ مصر ، لا يفت به عند مرحلة معينة ، بل يمتد ليشمل العصور المختلفة ، ابتداء
بالفراعنة وحتى العصر الحديث ، ومرورا بالإغريق والقيط . وهذه الاقتباسات تلعب دورا
فنيا ، لأنها تمثل « القماش » للخلفية التاريخية ، التي تكشف عن أصالة الحضارة
المصرية ، وأن كل ما يدور داخل « الأسوار » إنما يمثل لحظة عارضة ، سوف تذوب
لتبقى مصر رمزا لهذه الحضارة الممتدة على مختلف العصور .

وهو أيضا لم يكتب روايته « من أوراق أبي الطيب المتنبي » إلا بعد أن أحاط علما
بأشعار المتنبي وأخباره ، التي جاءت تتأثر داخل الرواية ، وتضفي عليها الإحساس بجو
المخطوطة .

وإن كان الناقد يحس في بعض الحالات ، إن أشعار المتنبي قد اجتلبها المؤلف رغبة
في هذه الأشعار في حد ذاتها ، دون أن تخدم السياق الفني للرواية ، فهو مثلا في ص
١٣٤ يورد ثلاثين بيتا كاملة ، من القصيدة الرائية التي قالها المتنبي في واسط بين
الكوفة والبصرة ، وهي أبيات جميلة في حد ذاتها ، ولكنها تبطل من جرعة الرواية .

وهو في روايته « إمام آخر الزمان » يتابع في الفصل الأول حوادث التاريخ
الإسلامي ، بطريقة تدل على إحاطته بهذا التاريخ ، وينسق فني يستخدم فيه لغة أقرب
إلى لغة المؤرخين .

وكانت النتيجة لهذه الرؤية الشاملة أن جبريل لم يقع - شأن الكثيرين - من كتاب

جيله - فريسة حادثة جزئية ، قد تهم فردا أو فردين أو جيلا بأكمله ، بل إن قضاياه تتميز بالطابع الشامل ، الذى يمس الإنسان فى كل مكان وزمان . وبطريقة تضرب إلى عالم الفن أكثر مما تضرب إلى التجريد الفلسفى ، فهو مثالا فى روايته « الأسوار » يتعرض لقضية الفداء والخلاص ، خلال صورة الأستاذ مع تلاميذه داخل المعتقل ، وهى صورة تذكر بالمسيح فى رواية « قرية ظلمة » للدكتور محمد كامل حسين .

أما الدقة العلمية فقد كانت نتيجة منهجه التوثيقى ، فى روايته « قاض البهار » و« من أوراق أبى الطيب » ، وقد استخدم فى الرواية الأولى لغة تقريرية ، تشبه لغة القضاء والمحققين ، واستخدم فى الثانية منهج تحقيق التراث ، بما يعتمد عليه من هوامش ومتابعة وتعليق .

وهو فى هذه الرواية لم يخلط بين الأخبار التاريخية والأحداث المبتكرة ، إذ توصل إلى حيلة فنية ترضى دقة المؤرخ وحرية الفنان . فالأحداث المبتكرة يعلق عليها فى الهوامش بأنها لم ترد فى كتب التاريخ ، وأنه لأول مرة يعثر عليها فى هذا المخطوط ، ضمن أوراق المتنبي .

وهنا نصل إلى الانجاز الفنى . الذى أضفاه جبريل على المظهر العلمى لروايته ، فهو يعرف أنه ليس عالما ولا مؤرخا ولا محققا ، وهو يعرف أيضا أنه فنان بالدرجة الأولى ومن هنا وظف هذا المظهر العلمى لخدمة روايته ، ولم تعد هوامشه جزءا خارج المتن ، يضيفه المحقق الباحث إلى مخطوطه ، بل إن الهوامش عند جبريل هى جزء من المتن ، ولبنه من البناء الفنى للرواية ، ولم يضعها فى أسفل الصفحة إلا بسبب هدف فنى ، يوهم بالمظهر العلمى ، وتحقق قدر من الإيحاء بجو المخطوط ، يمنح قضاياه شيئا من القيمة العلمية والتاريخية .

- ١٠ -

ولم تكن الهوامش هى العنصر الوحيد الذى يوهم بالشكل التاريخى ، فإن جبريل استطاع أن يوظف عناصر آخر ، يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :

١ - الشعر : ذكرنا فى كتاب « قصص العشاق النثرية » ونحن نتحدث عن البنية الفنية لهذه القصص ، أن الشعر كان يأتى فى ثنايا القصص العربية كوظيفة فنية ، وهى تكثيف المواقف الوجدانية ، التى لا يستطيع النشر أن يحيط

بظلالها وتداخلها ، فيأتي الشعر معادلا فنيا لهذه اللحظة الخاصة ، وينجح في الإحاطة بأبعادها أكثر مما ينجح السرد والنثر .

وقد لجأ جبريل في روايته « من أوراق أبي الطيب » إلى الشعر ، واقتبس الكثير من قصائد المتنبي ، ولم يكن يهدف إلى هذا الاقتباس من أجل الاستشهاد كما هو الحال في الكتب العلمية ، ولم يكن يأتي أيضا من أجل المتعة الفنية التي يوفرها الشعر ، وخاصة إذا كان شعرا في مستوى شعر المتنبي ، ولكن جبريل كان يوظف الشعر لهدف فني ، يخدم سير الرواية ، فهو من ناحية يستخدم إمكانيات الشعر التي تميل إلى التكثيف والإيحاء ، في التعبير عن المواقف الثرة ، وهو من الناحية الأخرى يوهم بجو المخطوطة التي تدور حول شعر المتنبي ، وهو بهذا وذاك ، يرضى النزعتين العلمية والفنية ، ويوازن بينهما بذكاء شديدة .

٢ - الراوى في القواميس العربية اسم فاعل من روى يروى ، بمعنى ينقل الحديث أو الشعر ، وهو عمدة في الثقافة العربية التي تعتمد على المشافهة والرواية ، ووجود الراوى الثقة في النص بمنحه دقة ويحيله إلى مرجع . يعتمد عليه الباحثون في الاستنتاج .

وقد انتقل الراوى من هذه المهمة العلمية ، إلى مهمة فنية في التراث القصصى العربى ، وأصبح المؤلفون يوردون سلسلة الرواة في الكتب الأدبية ، ليس من أجل الوظيفة العلمية البحتة . ولكن من أجل الإيهام بالثقة ، وإضفاء الواقعية على الخبر الأدبي ، ولم تكن سلسلة الرواة في كتب الأدب دقيقة بل إن الكثيرين من الأدباء كانوا يخترعون هذه السلسلة لغرض فني فحسب ، يقرب الأحداث من صفة الواقعية ، ويقوم بالتوازن مع وظيفة الشعر ، فالشعر يجنح إلى المثالية والخيال ، ولكن عنصر الراوى يشده إلى الواقعية ، وبذلك تقترب القصة من الذوق العربى الوسطى ، الذى لا يضرب في الخيال ، ولا يسرف في الواقع .

ولكن جبريل في رواياته أعطى هذا العنصر بعدا أوسع من مفهوم الراوى بمعناه القديم ، وتمثل إضافة جبريل في أمرين :

فهو في رواية « من أوراق أبي الطيب » قد اخترع رواية سماه عبد الرحمن الإسكندري وقال عنه في إحدى هوامشه « خلعت كل المراجع من ذكر هذا الاسم . ومرد غياب الشاب عن كتب المؤرخين ، في تقديرنا ، أنه لم يكن من أهل الدولة ،

أو من المشهورين في زمانه ، وإن كان تأثيره في تطورات الأحداث واضحاً .

وتأثيره لا يعود إلى أنه مجرد عنصر فني يوحى بالواقع والثقة ، كما هو الحال في الرواية القديمة ، ولكنه هنا يقوم بدور إيجابي ، ربما يفوق دور المتنبي نفسه ، فهو يتحول في حالات كثيرة إلى مرشد للمتنبي ، ومعلق على مواقفه (انظر الصفحات : ٢٧ - ٤١ - ٥٣ - ٥ - ٨٤ - ١١٤ - ١١٥ - ١٤٧) .

الراوى عند جبريل ليس ظلاً تابعاً للبطل كما هو الحال في المقامات ، بل هو عنصر فعال لا يقل دوره عن دور البطل ، ينقل عنه ، وينقل إليه ، ويرشد ، ويشرح له الأمور الغامضة ، ويتحول في نهاية الرواية إلى مرشد يعيد تقييم تجربة المتنبي من أساسها ، ويكشف له عن مساوئها ، ثم يحرضه نحو مرحلة جديدة يقف فيها مع الشعب المصرى ، ويكون لسانه المعبر عنها ، بدلاً من أن يكون لسان كافور أو غيره .

ويقدم لنا جبريل ، وهنا الإضافة الثانية ، في رواية « قلعة الجبل » نموذجين للراوى ، ذلك الراوى التقليدى المتمثل فى المؤرخ الذى يدون أخبار السلطان بلغة سردية ، تحمل فى طياتها نبرة ساخرة ، تمثل نموذجاً ثانياً للراوى يتطور به جبريل من الحالة الفردية ، إلى الحالة الجماعية ، التى تتمثل فى مجموعة من الرواة ، يجلسون على المقهى ، ويتحدثون بلسان الشعب ، فيعلقون على الأحداث ، وينحازون إلى الجماهير ، ويلعبون دوراً كبيراً فى إعادة تقييم الأحداث وفى إعادة توجيهها .

٣ - ويوظف جبريل اللغة فى مستويات عديدة ، تخدم كلها فكرة الشكل التاريخى ، بدءاً بالعناوين وحتى التراكيب ومروراً بالمفردات .

فالعناوين فى « قلعة الجبل » مثلاً ، يتوالى بعضها على النحو الآتى :

(فصل فى نشأة السلطان خليل - فصل فى صعود خليل بن الحاج أحمد إلى منصب السلطان - فصل فيما جرى من السلطان أساس الدولة عندما التقى للمرة الثانية بعائشة - فصل فى ترجيب السلطان خليل بعائشة للإقامة فى قلعة الجبل - فصل فى عدل السلطان خليل - فصل فى رجوات الناس للسلطان كى يفرج عن عائشة - فصل فيما أسداه السلطان خليل إلى رعيته - فصل فى اختطاف عائشة من قلعة الجبل) .

والتراكيب فى رواياته تتغير بحسب سياقها الفنى ، فهو فى رواية « من أوراق أبى الطيب » يستخدم لغة شعرية تتناسب ومستوى المتنبي ، وهو فى روايته « قلعة الجبل »

يميل إلى السرد والتقديرية ، ويستخدم لوازم المؤرخين . فيبدأ بالحمد لله والصلاة على نبيه وأوليائه . ويختتم بالدعوات التقليدية ، ويقتبس من المأثورات الدينية ، والأحاديث النبوية ، ويستخدم لوازم المؤرخين من مثل : أما بعد ، فاعلم ، وفقك الله .

والمفردات ذات النكهة التاريخية تتناثر خلال رواية « من أوراق أبي الطيب » على النحو الآتى :

(حواصل - شاذروانات - الوكايل - الخانات - الشون - القياسر - السقائين - البوادرية - القصاص - المقشرة - الحسبة - التجريس - كبس - شلحوا) .

وهو يعتمد أن يورد بعض المفردات الغريبة من مثل : التوسيط ، كراع ، الجراز . ثم يشرحها فى هوامشه ، وبذلك يضرب عصفورين بحجر واحد : فهو من ناحية يوهم بالجو التاريخى عن طريق هذه المفردات المتكلسة ، والتي تنتمى إلى عصور تاريخية قديمة : وهو من الناحية الأخرى يوحى بمنهج التحقيق عن طريق شرح هذه المفردات خلال الهوامش التى تعلق على المتن الأصلى .

إن العناوين والتراكيب والمفردات . تشكل فى مجموعها لغة أقرب إلى لغة المؤرخين ، ولكن جبريل لا يقف عند حد المحاكاة الخارجية ، فالفنان داخله يتدخل فى الوقت المناسب لتوظيف لغته من أجل لحظته الحاضرة ، إن عينه دائما على واقعه ، وهو حين إذ يستخدم اللغة التاريخية إنما لكى يوحى بعبارة التاريخ التى تفيد أبناء جيله .

- ١١ -

تتصارع عناصر الشكل التقليدى فى رواية جبريل ، مع عناصر الشكل التاريخى ، ثم تصرعها . وتكون النتيجة فى محصلتها النهائية . أننا إزاء رواية واقعية ، تهتم بهجوم الحاضر ، وتخلص للشكل التقليدى فى مثول الموقف ، وتوظيف الحوار ، وتصوير الشخصية .

وأمران فى ظنى وفقا دون أن يصل جبريل إلى جوهر الشكل التاريخى هما : -

الأول : تركيزه على الشخصية المصرية بمعزل عن البنية العربية الإسلامية ، فهو يصف روايته « الأسوار » على الغلاف بأنها لحظات مصرية . وعلى الرغم من أن روايته « من أوراق أبي الطيب » تتخذ من الشاعر العربى المشهور نقطة انطلاق ، إلا أنها تركز على فترة حياته فى مصر ، لتكون منطلقا إلى اسقاطات حول الوضع المعاصر فى مصر ، يجعل

من شخصية مثل شخصية الراوية « عيد الرحمن الاسكندر » . دور مصرى صميم ، يجعل منه المرشد ، الذى يلفت المتنبي إلى أشياء كثيرة تغيب عنه : وهو أيضا يكتب « إمام آخر الزمان » و « قلعة الجبل » وعينه على مصر وأزمته مع الاستبداد السياسى .

وجبريل فى هذه الروايات ، يعتبر امتدادا لفكرة الشخصية المصرية ، التى برزت فى أوائل هذا القرن ، ووجدت تعبيراً لها عند حسين قورى ، ولاشين ، وأحمد خيرى سعيد ، وتوفيق الحكيم .

ونستطيع أن نستنتج رؤية جبريل لفكرة المصرية ، من الاقتباسات التى شحنت بها روايته « الأسوار » ، وهى اقتباسات تغطى الحضارات التاريخية المتعاقبة التى عرفتها مصر ، مثل الفرعونية ، والبيزنطية ، والرومانية ، والقبطية والإسلامية والأوروبية .

نحن لا ننكر فكرة تعاقب الحضارات ، ولا نقلل من دور مصر ، ولكن الذين ننكره أن نعامل الشخصية المصرية بمعزل عن الجيران حولها . نعم إن الحضارات تتعاقب ، ولكن كل حضارة تمثل طبقة « جيولوجية » تتوارى لتفسح الطريق أمام طبقة أخرى ، إنها لا تزول ولكنها تظل ثابتة فى مكانها ، وتعطى للقشرة الأخيرة التى تبرز على السطح ، متانة وتماسكا تحفظها من الزلازل والبراكين وسائر الظواهر الطبيعية المفاجئة . إن الطبقة الأخيرة إنما هى نتيجة للطبقات الأخرى ، وإذا كنا نتحدث عن تعاقب الحضارات ، فيجب أن نتحدث أيضا وبنفس القدر من الأهمية عما أسميه « الامتصاص الحضارى » ، الذى يرفع فوق السطح الحضارة الأخيرة ، بعد أن تكون قد امتصت الصالح والجوهر من الحضارات السابقة والمتعاقبة ..

ومصر فى طبقتها الأخيرة تنتمى إلى الحضارة العربية الإسلامية ، التى امتصت الصالح من الحضارات السابقة والمتعاقبة ، وحولته إلى خلفية تاريخية ، تمنحها قدرا كبيرا من الثبات ، وتحميها من الترنح وقت الأزمات . إن هذه الخلفية تمثل التاريخ ، أما الحضارة العربية الإسلامية فهى تمثل الواقع والمحصلة الأخيرة .

وقد قلت شيئا شبيها بهذا فى الكتاب الثالث من « الوسطية العربية » بصدد الحديث عن الدكتور جمال حمدان فى كتابه « شخصية مصر : دراسة فى عبقرية المكان » ، فقد ركز حمدان على دور مصر بمعزل عن الجيران ، واهتم بالبيئة الجغرافية والحدود المكانية ، أكثر من اهتمامه بالانتماء الثقافى والحضارى الذى يتخطى الحدود والأمكنة ، ليصافح جيرانه من حوله .

إن رؤية جبريل حول الشخصية المصرية ، إنما هي امتداد لمدرسة الفجر فى الأدب ، ولثورة ١٩١٩ ، التى كانت تمثل عودة الروح إلى الشعب المصرى : الذى لم يكتشف فى تلك الفترة امتداداته خارج حدوده الجغرافية .

وقد يكون هذا مقبولا فى تلك الفترة ، التى كانت فيها مصر تحاول أن تتخلص من النفوذ الاستعمارى ، وأن تؤسس دعائم شخصيتها المستقلة ، ولكنه لن يكون مقبولا بعد أكثر من نصف قرن ، ومن محمد جبريل ، لأنه يؤدى إلى غياب الرؤية العربية الإسلامية ، وهى إحدى الدعائم الأساسية للشكل التاريخى ، الذى يزعم جبريل أنه أحد رواده .

والأمر الثانى الذى حال دون أن يوغل جبريل إلى جوهر الشكل التاريخى ، يعود إلى سيطرة الزمن على روايته بمفهومه التقليدى ، الذى يعتمد على الهيكل الحكائى ، ويتطور بالحدث فى خط تصاعدى ، يعكس حركة الشمس من بداية وذروة ونهاية .

وقد أوردت عند الحديث عن لغة جبريل فيما سبق بعض العناوين ، وهى عناوين اخترتها عن قصد ، لأوحى بفكرة الزمن التاريخى ، وخلال هيكل حكاى يتعلق بنشأة السلطان وصعود نجمه ، وقصته مع عائشة من البداية إلى النهاية .

حقا ، قد أنجز جبريل بعض « التكنيك » فى فكرة الزمن ، فهو فى رواية « قلعة الجبل » مثلا لم يبدأ بالبداية المعهودة ، ولكنه بدأها لحظة أن رأى السلطان عائشة فى الطريق ، ثم عاد بعد ذلك يتابع نشأة السلطان وتاريخ حياته . وهو فى رواية « الأسوار » يعتمد على فكرة القطع السينمائى ، التى تقدم لحظات منفصلة أقرب إلى الأفلام التسجيلية . ولكن كل هذا ، سواء فى « قلعة الجبل » أو فى « الأسوار » أو فى غيرهما ، له مكانه داخل مصطلحات الرواية التقليدية ، وقد رصدنا النقاد تحت عناوين مختلفة من مثل « الفلاش باك » أو المونتاج ، أو غيرهما من مصطلحات حرصت على أن أكتبها بنطقها الأجنبى ، إشارة إلى مصدرها الغربى الذى جاء مصاحبا للرواية التقليدية .

أما فكرة الزمن بمعناه التراكمى ، الذى يمثل جوهر الشكل التاريخى ، فهى غائبة تماما فى روايات جبريل ، ومن هنا يظل فى تقييمه الختامى ، منتميا إلى هموم الحاضر ، أكثر من حنينه نحو الماضى .

الفصل الثامن

**الشكل الشعبي
وعنصر المكان**

البذور الأولى والإضافة المعاصرة

- ١ -

يا طالع الشجرة .: هات لى معاك بقرة
تخلب وتسقينى .: بالمعلقة الصينى
المعلقة الصينى .: انكسرت منى
يا مين يجيها لى .: دخلت بيت الله
لقيت حبيب الله .: قاعد على المنسبر
فى ايده جوزين حمام أخضر .: ييلقمه سكر
يا ريتبى دقتة .: لاجل النبى زرتة

نحن فى هذه الأغنية الشعبية إزاء نوع من الخيال المبتكر ، لا يقف عند
حدود التشبيهات ولا عند الصور البيانية ، يكسر حدود المنطق ، ويخلق فى أجواء
« اللامعقول » ، فالبقرة فوق الشجرة ، والحمام أخضر ، يلتقم السكر .

- ٢ -

وهذا النوع من الخيال تكاد لا نجده فى الأخبار التاريخية ، حتى فى تلك الأخبار
الموغلة فى القدم ، والتي ترد إلى الجاهلية الأولى ، ويختلط فيها التاريخ بالأسطورة ،
وفى حالات كثيرة تغالب الأسطورة أخبار التاريخ ، كما فى مؤلفات الهمداني وفيما
رواه وهب بن منبه .

- ٣ -

ولعل هذا الخيال هو الذى جعل الروائيين يستوحونه فى أعمالهم الفنية أكثر مما
يستوحون الأخبار التاريخية ، فإذا كنا نجد قلة قليلة هى التى تستوحى التراث التاريخى ،
فإن كثرة كثيرة قد استوحى التراث الشعبى .

- ٤ -

ولم يكن الخيال وحده فى الأدب الشعبى هو الذى يمثل منطقة الجذب ،
فإن البذور القصصية والعناصر الدرامية ، وخاصة فى السير الشعبية ، جعلت

مواهب الروائيين تنطلق كما تهوى .

فالأدب الشعبي قد قطع خطواته فى عنصر القص ، أكثر مما قطعت الأخبار التاريخية وتحلل من القيود الكثيرة التى كانت تفرضها ثقافته الخاصة ، ولغته الخاصة ومقتضيات التاريخ . وانتقل بالبطل المراءغ كما عرفنا فى فصل « الشكل الأصيل » إلى ميدان أكثر رحابة . ومنحه من الإمكانيات الفنية ما تجاوز به الخبر التاريخى و المقامات الأدبية .

- ٥ -

وأغنية « يا طالع الشجرة » تحمل مع جانب الخيال وجها آخر ، يشير إلى ملامح هذا الفن من الأدب الشعبى . إنها تحتوى على نوع من القدريّة ، يصل إلى حد الاستسلام التام . فالراوى فى غيبوبة تلعق الأحلام ، ولا يريد أن يمد يده فى سبيل أن يحقق خطوة من حلمه ، فهو لا يطلع الشجرة ، وهو لا يقطف ثمرتها ، وهو لا يحلب البقرة ، وهو يتمنى أن يكون مثل العصافير الخضراء ، يطعمه هذا الولى الواقف على المنبر بملعقة من بلاد الصين .

- ٦ -

قلنا فى الفصل السابق إن الشكل التاريخى غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية . ونقول الآن : إن الشكل الشعبى شئ يختلف عن الرواية الشعبية ، وهما يختلفان عن الأدب الشعبى .

- ٧ -

الأدب الشعبى هى المادة الخام ، التى يطلقها الشعب تعبيرا عن آلامه وآماله ، مثل الأغنية والمواويل والعديد والمثل ، وحتى السير الشعبية .

وهى المادة التى يتخصص فيها « الأكاديميون » فى مختلف الجامعات ، يجمعونها ، ويحققونها ، ويصنفونها ، ثم يقرءونها قراءة نقدية ، ويدرسونها دراسة جامعية .

- ٨ -

أما الرواية الشعبية فهى التى تنطلق من الأدب الشعبى ، لكى تؤسس رواية على النسق التقليدى ، فهى تقابل ما أسميناه من قبل بالرواية التاريخية ، وهما معاً يكونان ضربا من الرواية الواقعية ، التى سادت مصر والعالم العربى ، إبان الاتصال بالحضارة الأوروبية .

ويمكن أن نضرب مثالا لها من رواية الحرافيش لنجيب محفوظ ، ولا نستطيع أن

نقول عن هذه الرواية ما قلنا قبل عن رواية سعد مكاوى ، من أنها تمثل همزة وصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخي : فسعد مكاوى قد كتب روايته فى فترة مبكرة ، وقبل أن ينتشر الشكل التاريخي ، أما نجيب محفوظ فقد كتب الحرافيش بعد أن ازدهر الشكل الشعبى وتداولته أيد كثيرة .

وكل ما نستطيع أن نقوله الآن عن الحرافيش ، إنها تحمل بصمات الشكل الواقعى أكثر مما تحمل بصمات الشكل التاريخي ، فنجيب محفوظ من النوع الذى لا يغير جلده بسهولة .

- ٩ -

أما الشكل الشعبى فهو بيت القصيد هنا ، وهو الذى يعتمد على إنجازات شكلية بالدرجة الأولى ، يستخلصها من مادة الأدب الشعبى ، ثم يمنحها وجهة نظر معاصرة .

وكثيرا ما يحدث الاختلاط فى أذهان المعاصرين ، بين الرواية الشعبية والشكل الشعبى ، فهما يختلطان لأنهما ينطلقان من منبع واحد ، وهو مادة الأدب الشعبى ، والفروق بينهما تحتاج إلى حساسية من نوع خاص ، ولعل تحليل الشكل الشعبى فى الأسطر القادمة يزيل من اختلاط الأوراق .

الشكل الشعبى كما قلنا هو بيت القصيد ، وهذا الفصل معنى بالكشف عن ملامح هذا الشكل الشعبى . فالأدب الشعبى قد قتل بحثا من الأكاديميين ، والرواية الشعبية هى الرواية الواقعية ذات الشكل الواقعى ، التى عنى بها النقاد منذ أوائل هذا القرن وحتى اليوم .

أما الشكل الشعبى فهو الجديد فى الأمر ، وهو الذى بدأ يظهر مع الصحوة الجديدة ، التى أخذ فيها العالم العربى يبحث عن جذوره .

ومن هنا فلن تقف مع الأدب الشعبى ، أو مع الرواية الشعبية ، إلا على سبيل الموازنة مع الشكل الشعبى ، وهى موازنة تقرنا ولو خطوة نحو هدف تحديد ماهية الشكل الشعبى .

الشكل الشعبى يعتمد على الأدب الشعبى كمادة خام ، ثم ينطلق منه ، سواء فى الشكل أو فى المضمون ، ليحمل وجهة نظر خاصة .

فهو شكل قديم جديد ، قديم لأنه يعود بجذوره إلى تقاليد قديمة ، منبثة فى

التراث الشعبي ، وهو جديد لأنه يعيد خلق هذه التقاليد فى رؤية جديدة .

وهو بهذا التصور يمكن أن يتدارك فترة الانقطاع بين القديم والجديد فى تاريخ الفن القصصى ، وهى الفترة التى شهدت هجوما ضاريا على المقامات ، جعل الأدباء ينصرفون عنها حتى دون أن يقرءوها ، ويتجهون نحو الشكل الأوروبى ، الذى نطلق عليه الشكل التقليدى ، كما كان الأوروبيون يسمونه .

ويأتى الشكل الشعبى (القديم الجديد) ، فيحاول أن يصحح الوضع ، وأن يبحث عن تقاليده فى التراث الشعبى ، ويتخطى فترة الانقطاع ، ويعيد التصالح بين القديم والجديد .

وإذا قلنا إن الشكل الشعبى ينطلق من مادة الأدب الشعبى ، ليشكلها فى رؤية معاصرة ، فإن كل هذا يعنى أن تحليل مادة الأدب الشعبى ، يمكن أن تفيد فى سبيل البحث عن تصور لماهية الشكل الشعبى ، لأن هذه المادة تمثل الأرضية لتأسيس شكل شعبى .

- ١٠ -

وقد حفلت « ألف ليلة وليلة » أكثر من غيرها بالبذور القصصية الصالحة للنمو ، ولفتت نظر المعاصرين فاستوحوها أكثر من غيرها أيضا ، فى أعمال روائية كثيرة ، من أهمها :

- ١ - المدينة المسحورة : سيد قطب .
- ٢ - أحلام شهر زاد : طه حسين .
- ٣ - القصر المسحور : طه حسين وتوفيق الحكيم .
- ٤ - ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ .
- ٥ - أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج .
- ٦ - الحوات والقصر : طاهر وطار .
- ٧ - حكايات للأمير : يحيى الطاهر .
- ٨ - مالك الحزين : إبراهيم أصلان .
- ٩ - ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير .

ومن هنا سنقف وقفة خاصة عند « ألف ليلة وليلة » . وسوف تدور هذه الوقفة حول محاور ثلاثة هي :

١ - ألف ليلة وليلة والأدب الشعبي . .

٢ - ألف ليلة وليلة والرواية الشعبية ، التي تتمثل عند نجيب محفوظ وطاهر وطار .

٣ - ألف ليلة وليلة والشكل الشعبي ، والذي يتمثل عند ألفريد فرج ، ويحيى الطاهر ، وإبراهيم أصلان .

وواضح إن هذه المحاور معنية بتحديد الفروق بين المصطلحات الثلاثة ، (الأدب الشعبي - الرواية الشعبية - الشكل الشعبي) ، وهي فروق تقربنا خطوة واسعة من ماهية الشكل الشعبي .

- ١١ -

ألف ليلة وليلة والأدب الشعبي :

ما أظن أن الذى ألف « ألف ليلة وليلة » هو الجماعة ، فيما يزعم علماء الفولكلور ممن يعرفون الأدب الشعبي بأنه أدب مجهول المؤلف ، قد قامت الجماعة بتأليفه . إن تعبير « عقل الجماعة » هو تعبير غامض فى تحليله الأخير ، يشبه ذلك التعبير المثالى الذى أطلقه هيجل على عقل التاريخ . فالجماعة لا تملك عقلا له من الآلية والميكانيكية ما يمكنه من جانب التأليف ، إن عقل الجماعة هو مجموعة عقول الأفراد الذين يشكلون هذه الجماعة ، فالتعبير فى النهاية ، على الرغم من عصريته وطرافته ، إنما يعود إلى عقل الفرد .

وإذا كان ماركس قد قلب الديالكتيك الهيجلي من المثالية ، إلى مجموعة حقائق اقتصادية فى الواقع ، فإننى بدورى أقلب تعبير « عقل الجماعة » من مثاليته الغامضة ، إلى إنسان بعينه من لحم ودم هو الذى قام بالتأليف ، قد يكون مجهول الاسم فنحن نسعى لمعرفة ، وقد يكون معروف الاسم ، فان هذا لا يخرج من دائرة الأدب الشعبي .

ولكن هذا الإنسان المؤلف ليس إنسانا من عامة الناس ، إنه « فنان الشعب » قد أوتي من الموهبة ما يمكنه من جانب « الصنعة » ، وهو جانب لا بد أن يؤلفه عقل عضوى ، يملك من الميكانيكية والكيمائية ، ما يمكنه من الصنعة والتأليف ، فنحصر « القصد العضوى » وارد هنا بالضرورة .

وقد يحل الإشكال أن نقول : إن الذى ألف الليالى ، أو الأدب الشعبى بوجه عام ، هو فنان يملك من التواصل مع الشعب ، ما استطاع به أن يكتشف أحلامهم ، وأن يعكس هذه الأحلام فى رؤية فنية ، مست قلوب الناس ، « فتواطأوا » على تقبلها ، وعملوا على انتشارها . أو بعبارة أخرى : أصبحت ملكا للشعب ، واختفى المالك الأصلي كعلم معرّف ، وإن كان يطل بين السطور بهويته وبصماته الفنية .

إن أغنية « يا امه القمر ع الباب » ، قد نسيت اسم مؤلفها ، وما أظن أن غيرى يذكره ، ولكنها شاعت بين الناس ، وتواطأوا عليها ، ورددوها ، فأصبحت من الأدب الشعبى ، ولا يمنعها من ذلك أننا نستطيع بقدر قليل من التحرى أن نعرف اسم المؤلف ، فالعبارة ليست بالاسم وهو جانب خارجى يشبه « البطاقة » التى تلتصق فى المطار على الحقائب ، ولكن العبارة بالاحتوى ، وفيما إذا كان يعكس أحلام الشعب من ناحية ، وفيما إذا كان قد لفتى « القبول » من الشعب من ناحية أخرى .

فهناك إذن جانبان فى الأدب الشعبى هو جانب التأليف والصناعة ، وهو جانب لا يستطيعه « عقل الجماعة » لأنه تعبير غامض لا وجود له عند التحليل العلمى ، والجانب الآخر هو جانب الجماعة ، الذى لا يتمثل فى عقل له عملياته الكهربائية والمغناطيسية ، ولكن يتمثل فى جانب « التواطؤ » على قبول هذا العمل .

وهو نوع من القبول يتم تلقائيا . ودون الحاجة إلى أى نوع من القسر ، حتى لو كان من هذا النوع الحركى ، الذى يقوم به بعض من يحترفون « التأليف الشعبى » ويحاولون أن ينشروه عن طريق الإعلام والشلة ، وهم لا يملكون من الموهبة ما يمكنهم من القبول ويمنح أعمالهم صفة التواطؤ ، فتظل محصورة بين الكاتب ومجموعة من زملائه يتداولونها كما يتداولون ككوس البيرة .

ولن يتحقق وجود للأدب الشعبى ، إلا من خلال عملية التواصل بين العقل الفردى والتواطؤ الجماعى ، ودون هذه العملية ، قد يصبح فرديا خالصا تتداوله جماعة مغلقة ، أو قد يصبح جماعيا مجرد مادة خام ، لما تتشكل بعد فى خصوصية فنية ، وتظل مثل الكثير من الحاجات اليومية ، مجرد أصوات خشنة لا تختلف عن التجشؤ وتناول الطعام وقضاء الحاجات الضرورية .

فالأدب الشعبى فى تعريف الذى ترتضيه هذه الدراسة ، هو نوع من الأدب مثل بقية الأنواع الأخرى ، لا بد أن يتوافر له عنصر « الصناعة » ، الذى ينقله من خط سير

الحياة اليومية ، إلى خط التأليف والقصد .

وهذا النوع من الأدب المسمى بالأدب الشعبي ، يتم بين فنان موهوب ، ومتلق ينقل عنه ويتفاعل معه ، أو بعبارة أخرى : تتم له كل الأركان المطلوبة لجنس أدبي .

وقد يحس القارئ المعاصر ، وبعد أن مضت فترة طويلة على هذا الأدب ، أن قيمه الفنية بدائية وفطرية ، ولكن هذا لا يمنع أن هذه القيم كانت في لحظتها التاريخية تعبر عن حاجة فنية ، إن القارئ المعاصر قد يرى في الملحمة القديمة الكثير من الوثنية والأساطير ، ولكن هذه الملحمة كانت في حينها تعبيراً حقيقياً عن وجدان الإنسان في عصرها ، يعكس رؤيته نحو الكون ونحو العالم حوله .

إن المثل العربي القديم يقول « حرك لها حوارها نحن » ، وهذا عين ما فعله « فنان الشعب » ، حرك الأزرار اللامرئية لقلوب مستمعيه ، فاشترأت إليه الأعناق . وتعلقت به العيون ، فانطلق يصب في أذانهم رؤاه وقيمه الفنية .

ومن هنا سوف نرصد القيم الفنية ، أو جانب الصنعة ، في الأدب الشعبي ، منطلقين من الليالي كعينة تغنى عن بقية العينات ، مركزين في الوقت نفسه على الإضافة التي حققها الفنان الشعبي ، وهو يشكل المادة الخام المتمثلة في لغة الحياة اليومية ، ويحولها إلى واقع فني ، يحرك « العرق » الخفى في وجدان الجماعة ، والذي لا يكتشفه إلا فنان موهوب ، وسوف يدور هذا الرصد حول المحاور الآتية :

١ - اللغة .

٢ - الخيال .

٣ - صورة المرأة .

٤ - الغاية التعليمية .

٥ - الرؤية الحضارية .

٦ - الإبهار الفني .

٧ - التذكير بالموت والحس الدينى .

١١-١

انطلق الفنان الشعبي في الليالي من لغة الحياة اليومية ، ولكنه لم يسلمها كما

استلمها ، بل أضاف إليها من صنعتته وثقافته ، ما نقلها من مادة خام خشنة إلى لغة أدبية تناسب جمهوره ، فهو يستشهد بالقرآن الكريم ، وبحكم الأولين ، ويقتبس شعر المتقدمين ، وأحيانا كثيرة كان يضع الشعر بنفسه ، كذلك الأبيات التي قالها معروف الإسكافي ، بعد أن أصبح طريدا مشردا في الآفاق :

غدر الزمان بشملنا ففرقا .: والقلب ذاب من الجفا ومخرقا
يا طلعة البدر المنير أنا الذى .: فى حبكم ترك الفؤاد ممزقا
يا ليتنى لم اجتمع بك ساعة .: من بعد طيب وصالكم ذقت الشقا
مازال معروف بدينا مغرما .: إن كان صباية فلها البقا
يا بهجة الشمس المنيرة أدركى .: قلبا لمعروف المحبة محرقا

إن الفنان الشعبى يدرك بحاسته الفنية ، أن هناك من المواقف الخفية ، ما لا يستطيع أن يصوره عن طريق الحياة اليومية ، ولا عن طريق اللغة السردية ، فيعمد إلى خلق لغة فنية ، تستطيع أن تحيط بأبعاد الموقف ، وأن تعبر عن ظلاله وإيحائه ، وقد يكون الشعر وسيلة لتصوير هذا الموقف ، كما رأينا فى الأبيات السابقة ، وقد يكون « النثر الفنى » وسيلة أخرى أيضا ، كما فى هذا النص ، الذى يصف فيه بستانا : « وتوجهوا إلى بستان فيه من كل فاكهة زوجان ، أنهاره دافقة ، وأشجاره باسقة ، وأطياره ناطقة » (٣١٠ / ٤) .

فهنا وسائل فنية تؤلف الشعر وتزخرف النثر ، وتلجأ إلى المجنسات من ازدواج وغيره ، مما يدل على أن جانب الصنعة متوافر ، وأن ركن النية والقصد موجود ، فهناك فنان يتقح ويضيف .

١١-٢

ويؤدى الخيال وظيفة فنية فى الليالى ، تعوض الجماهير عن الواقع القاسى ، فالفنان يحلق بها إلى عالم من صنعه ، موازيا للعالم الواقعى ، ولكنه أكثر سعادة وبشاشة ، فمعروف الإسكافي مثلا وصل إلى حالة من البؤس ، أشبه بحالة البطل المكدى فى المقامات والكتب القديمة ، ولكن الفنان الشعبى ينتشله من المصير الحسمى للبطل المكدى ، الذى يتحایل من أجل رزقه ويلعن زمانه فيهى له « أبو السعادات » ذلك

الجنى الطيب ، الذى يلبي أوامره ، حتى يصبح « معروف » ملكا ، ويولى وزيره من عامة الشعب .

كنا ونحن صغار نقرأ قصة معروف فى الليالى ، فنعيشها لا على أنها خيال بل على أنها حقيقة ، وأظن أن الحال كان كذلك مع المستمع القديم ، فهو يعيش هذه القصة على أنها حقيقة ، ويستمتع بأحداثها على أنه هو معروف الإسكافى .

وهنا خطأ بعض التربويين ممن أرادوا أن يقرأوا قصص الليالى للأطفال ، فلعب بعضهم ، وأظنه كامل الكيلانى ، فى نهاية قصة معروف وأضاف أسطراً تفيد ، أن معروفاً كان يحلم بهذه الأحداث السعيدة ، وأنه استيقظ على يد زوجته ، وهى تذكره وتوقظه من نومه .

إن هذه الأسطر القليلة أصابت قصة معروف فى الصميم ، وألقت عليها ماء بارداً ، إن كامل الكيلانى يتحدث بمنطق الواقعية ، فيضيف أسطراً تفصل بين الواقع والخيال ، وتضيف قدراً من التبرير على هذه الإحساس ، على أساس أنها تجرى بمنطق غير منطقى الواقع ، هو لم ينطلق من داخل القصة ، ولم يدرك أنها عالم سحري ، يجرى على موازاة مع الواقع ، ويعدل به الفنان من نسق الواقع ، ويستغل الخيال كعالم جديد يعيشه المستمع ، دون أن يحرمه النشوة ، فذكره بأنه كان يحلم .

١١-٣

حفلت ثقافة العصور الوسطى بصورة للمرأة ، على أنها هى أصل الخطيئة ، والمسئولة عن طرد آدم من الجنة ، وما تبع ذلك من شرور يلاقى منها الجنس البشرى .

وقد احتفظت الليالى بهذه الصورة ، كإطار خارجى ، يشكل البداية والنهاية ، فهى تبدأ وشهر يار ناظم على النساء بسبب خيانة زوجها مع عبده الأسود ، وتنتهى ومعروف الإسكافى يهرب من نكد زوجته « فاطمة العرة » .

ولكن الفنان يحتفظ بهذا الإطار الخارجى ليعده ، هو ينطلق منه كأرضية شائعة فى ثقافة العصور الوسطى لا يستطيع أن يتجاهلها ، ولكنه يحاول أن يضع بصمات جديدة تغيير من هذه الصورة ، أو على الأقل تخفف منها ، فيعرض علينا صورة أخرى للمرأة تتناقض تماما مع هذا الصورة الشائعة .

وشهرزاد هى الصورة الأخرى للمرأة ، التى يصفها الفنان الشعبى فى البداية بأنها

« قرأت الكتب والتواريخ ، وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية ويصفها فى النهاية بأنها « عفيفة نقية حرة تقية » .

وشهر زاد هى رمز للخير ، وهو رمز يتوارد فى الليالى ، منذ القصة الأولى « التاجر والعفريت » ، وحتى القصة الأخيرة « معروف الإسكافى » .

فالمرأة الخيرة فى القصة الأولى ، تتمثل فى تلك المرأة ، التى تخرج الغلام من سحره ، وتنقذه من مسخه ، وفى تلك الجنية المؤمنة التى تنتقم من الأخوين الظالمين ، وفى تلك الفتاة الطيبة التى تنتقم من الساحرة الشريرة ، وتحيلها إلى بغلة زرزورية .

أما قصة معروف الإسكافى ، فتقدم لنا صورة للمرأة الخيرة ، ممثلة فى ابنة الملك التى تخلص لزوجها فى محتته وتقول له : « وما دمت طيبا ، وأنا طيبة ، لا أقطع عنك المراسلة والأموال » .

إن هذا النموذج للمرأة الخيرة ، يتناثر خلال الليالى ، ليقف فى مقابلة النموذج الآخر ، الذى انتشر فى ثقافة العصور الوسطى . ويقوم صراع بين النموذجين ينحاز فيه الفنان الشعبى إلى جانب الخير ، فتنتصر شهر زاد وتخلص الملك من عقده ، وتنتصر ابنة الملك على فاطمة العرة .

١١-٤

تبدو شخصية شهريار فى أول الليالى ، مريضة ، تحقد على الناس ، وتتصرف نتيجة عقدة ترسبت فى داخله ، لا يستطيع منها فكاكا .

وتسعى شهر زاد إلى أن تخلص هذه الشخصية من عقدها ، وتذكر منذ البداية أن مهمتها صعبة ، قد تكلفها حياتها ، ويحذر أبوها من العاقبة ، ويضرب لها مثلا « بحكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع » ، التى تنتهى وقد نال الحمار جزاءه لتدخله فيما لا يعنيه .

ولكن شهر زاد لا تبالى بأن توصف بالحمار أو غيره ، لأنها صاحبة رسالة تدفعها لأن تخلص شهريار من عقده ، ولأن تأخذ فى حديث « يكون فيه الخلاص إن شاء الله » على حد تعبيرها .

فغاية هذا الحديث الذى استمر ألف ليلة وليلة ، غاية تطهيرية ، تلقى بظلالها على كل الحكايات ، من أولها إلى آخرها .

فمنذ البداية تنص خطبة الكتاب بعد الحمد والصلاة ، على أن « سير الأولين ، صارت عبرة للآخرين ، لكي يرى الإنسان العبر التي حدثت لغيره فيعتبر ، ويطلع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينجزر ، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين » .

وهذه العبرة تؤكد لها شهرزاد بين الحين والحين ، وتردد عبارتها الشهيرة بأن حكايتها لو كتبت بالإبر على أفاق البصر ، لكانت عبرة لمن اعتبر .

وتزداد هذه النعمة التعليمية حدة في الحكايات الأخيرة ، فقد أدركت شهر زاد أنها قد اقتربت من غايتها ، فأخذت تطرق على الحديد وهو ساخن ، فشهر يار أخذ يتعلق بالحكايات ، ويسأل ، يقارن ويتأمل ، إن الفرصة مواتية لكي تباشر شهر زاد مهمتها بإلحاح ودون موارد .

إن قصة « وردخان » التي وردت في الجزء الأخير ، ما هي إلا تلخيص لمأساة شهر زاد ، فهذا الملك « وردخان » قد وقع أسير شهواته ، فجاءت النصائح تتوالى عليه ، مرة من أبيه ، وثانية من وزيره « شماس » ، وأخيرا من غلام صغير هو ابن شماس ، وهي نصائح تتوالى على شئ واحد ، وهو الدعوة إلى الانضباط وقمع الشهوات .

إن الخير والشر يتصارعان في تلك القصة ، وكل منهما يحاول أن ينتصر على الآخر ، وأن يتخذ من الحكاية وسيلة لأداء مهمته . شماس رمز الخير يدعو الملك إلى التحكم في النفس ، ويضرب له مثلا بحكاية الصياد الذي أمسك بالسمكة ، وفرح بها ونسى نفسه ، حتى جرته إلى التيارات العميقة والمتضاربة ، فراح صريع أهوائه . ولكن زوج الملك رمز الشر ، تدعوه بأن يصم أذنيه عن النصائح ، وتضرب له مثلا بحكاية الفتى واللص ، فقد أخذ الفتى يصغى إلى النصائح وكانت النتيجة ما لا تحمد عقباه .

ويبدو أن الشر قد انتصر ، إذا اندفع الملك مع هواه ، وقتل وزيره ، وبطش بمستشاريه ، وأصبح يميل إلى العنف وحب الدماء ، ولكنه انتصار وقفي ، فقد ضعفت المملكة ، وطمع فيها الغريب ، وتنتهى الحكاية وقد ثاب الملك « وردخان » إلى رشده ، ورجع عن سفك الدماء ، وانتقم من زوجه الشريرة ، وأسند الوزارة إلى من يستحقها .

والأمر كذلك مع شهر زاد ، فقد انتصرت في النهاية ، وظهرت شهر يار من عقده ، وحولته إلى إنسان جديد صالح ، يقول في نهاية الليالي لوالد شهر زاد : « سترك الله . حيث زوجتني ابتلك الكريمة ، التي كانت سببا لتوتيتي عن قتل بنات الناس ، وقد

رأيتها حرة نقية ، عفيفة زكية ، رزقني الله منها ثلاثة أولاد ذكور ، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة .

١١-٥

تبدو مغامرات السندباد (٣ / ٨١) . وكأنها « فانتازيا » : خوارق ، وخيال ، وعالم غريب ، مثير للدهشة .

ولكن هذه « الفانتازيا » تتم داخل إطار من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فقد أحس السندباد البري (الحمال) بشئ من الاعتراض على حكم الله ، وأنشد في ذلك شعراً قال فيه :

وأصبحت في تعب زائد .: وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغير سعيد بلا شقوة .: وما حمل الدهر يوماً كحملى
ينعم فى عيشه دائماً .: يسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة .: أنا مثل هذا ، وهذا كمثلى
ولكن شتان ما بيننا .: وشتان بين خمر وحل

فأراد السندباد البحرى أن يلقيه فى ذلك درسا لا ينساه ، وأخذ يقص عليه مآلقاته من متاعب وأحوال ، حتى يعرف الحمال بواطن الأمور ولا يقف عند الظواهر .

تماماً مثلما فعل العبد الصالح (الخضر) مع موسى ، الذى أخذ ينبيه إلى الحكمة الإلهية ، التى تتعدى الظاهر ، ومن هنا نجد الحمال يردد عبارات قريبة من عبارات موسى ، يقول فى بداية الحكاية « بالله عليك لا تؤاخذنى » ، ويقول فى نهايتها « بالله عليك لا تؤاخذنى بما كان منى فى حقك » ، وهو فى كلتا الحالتين يحس بالقصور إزاء الحكمة الإلهية ، ويصف نفسه بالسفه وقلة العقل ، ويقول لصحابه « فإن التعب والمشقة وقلة ما فى اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه » .

وهذه الحكمة الخفية التى تتجاوز العقل المنطقى ، تلعب دورها فى مسيرة المغامرات ، فنحن إزاء مفاجآت تقلب الأمور رأساً على عقب ، تنقل السندباد من حال إلى خال ، ولكن العناية تحرسه ، وتتدخل عندما يشهد الضيق ، وتدخره حتى يعود سالماً ، ويكشف لصاحبه عن أسرار الحكمة الإلهية .

ويستوعب الحمال الدرس تماما ، ويكف عن الاعتراض ، وتكون المصالحة بينه وبين السندباد . وهى مصالحة بين فقير وغنى تتم فى إطار من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فلا عنف ولا حقد ولا كراهية . إن السندباد يقرب صاحبه ، ويقدم له الأطعمة ، وينزع عن صدره الحسد الذى نطقت به أبياته السابقة ، وعقب كل حكاية يمنحه مائة مثقال ذهباً ، وأصبحا صديقين « ولم يزلوا فى عشرة ومودة ، مع بسط زائد وفرح وأفراح ، إلى أن أتاها هادم اللذات » .

إن مغامرات السندباد هى مجرد مثال ، لأن الليالى تحمل فى كل حكاياتها ذلك الإطار الحضارى ، الذى سبق أن حددنا معالمه فى الكتاب الأول ، فى فصل « الحكمة العربية » .

إن الرؤية لا تصبح حضارية ، إلا إذا انتقلت من أدمغة المثقفين ، إلى وجدان الناس . والحضارة العربية الإسلامية تحولت إلى جزء من وجدان الشعب ، واختلطت بحياتهم اليومية ، وبرؤاهم حول العالم والكون ، والتقط الفنان الشعبى هذه الرؤية ، وعكسها فى ليليه ، وتم له التواصل مع الشعب ، ونال ما سميته من قبل القبول ، الذى لا يأتى صدفة ولا قسرا .

١١-٦

ترد على غلاف الليالى الأسطر الآتية :

« ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة ، والأسطر المطربة الغريبة ، ليلها غرام فى غرام ، وتفاصيل حب وعشق وهيام ، وحكايات ونوادر وفكاهة ، ولطائف وطرائف أدبية ، بالصور المدهشة البديعة ، من أبدع ما كان ، ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان » .

وهى أسطر تحدد جو الابهار ، الذى ينتزع القارئ عن واقعه ، ويخلق به فى عوالم مدهشة ، وحوادث عجيبة ، وصور بديعة ، ومناظر أعجوبة .

وقد احتشدت شهر زاد من البداية ، من أجل هذه الوظيفة ، وتواطأت مع أختها دنيا زاد ، وأغرتهما بأن تطلب منها حديثاً غريباً يستعينون به على سهر الليالى .

ولم تقصر دنيا زاد ، وتطلب الحكاية ، وتسترسل شهر زاد طيلة الليل ، فى جو من الإبهار والتحليق فى عوالم غريبة ، ويدور بينهما تعليق يحدد وظيفة الحكايات على النحو الآتى :

تقول دنيا زاد : « يا أختي ، ما أحلى حديثك وأطيبه وأعذبه » ، فترد عليها شهر زاد : « وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة ، إن عشت وأبقاني الملك » ، أما الملك فيهمس لنفسه ويقول : « والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها لأنه عجيب » ، ثم يبيتون متعانقين حتى الصباح .

إن دنيا زاد تقوم بعملية « التسخين » ، وهى عملية ترفع من حدة الإبهار ، وتهدئ شهريار لكى يتقبل الحديث ، ولا يضيع مثلما يضيع الكثير من أنشطة الحياة اليومية ، وهى أشبه بوظيفة « الكورس » فى المسرح الإغريقى ، الذى يقوم بدور التعليق على الأحداث ، وهو دور قد يبلغ من الأهمية ما يغير مجرى الأحداث ، أو يفسرها ، وأحيانا قد يحول الكورس إلى بطل مشارك فى الأحداث ، لا يقل فى أهميته عن البطل الحقيقى .

ويبدو أن وظيفة دنيا زاد كانت شيئا مشابها لهذا ، فقد أخذت تتساعل مع بداية الليل ، ثم تعلق فى نهاية الليل ، وكان هذا التساؤل يرتفع فى الليالى الأولى ، ثم أخذ يخفت تدريجيا ، حتى صمتت وتلاشى الصوت نهائيا .

ولكن صمتها له مغزى أيضا ، لأنها ظلت موجودة تلقى بظلمها حتى لو لم تعلق . ففى صمتها دلالة على أن الأحداث قد بلغت ذروتها ، وأن شهريار قد وقع تحت قبضة الإبهار ، ولم يعد فى حاجة إلى من ينبهه .

إن الإبهار قد بلغ من الحدة ما يفوق قول كل معلق : فالأحداث تتوالى ، وشهريار مستغرق فيها ، ولا يحتاج الأمر إلى حوار أو تعليق ، فالحوار حينئذ قد يعتبر تدخلا يقلص من عملية الإبهار ، ويقطع من تيارها ، ولهذا اكتفت بجملة تقليدية فى البداية ، وجملة أخرى فى النهاية ؛ كانت الجملة فى البداية هى « بلغنى أيها الملك السعيد » وكانت فى النهاية « وأدرك شهر زاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » ، وبين الجملتين تسكت دنيا زاد ولا تعلق ، فالملك مبهور الأنفاس ، متعلق بالحكاية حتى النهاية .

ولكن دنيا زاد تعود فتطل برأسها من جديد ، ويرتفع صوتها فى نهاية الليالى بهذا التعليق : « ما أطيب هذه الألفاظ التى هى أشد أخذًا للقلوب من سواحر الألفاظ ، وما أحسن هذه النكت الغريبة والنوادر العجيبة » .

وإن هذا التعليق الذى يرتفع بعد صمت طويل ، يشبه صيحة الانتصار ، تطلقها

دنيا زاد فى النهاية، إعلانا لنجاح الخطة بتمامها ، وبأن عملية الإبهار قد بلغت حدها .
ذلك هو الإطار الخارجى ، الذى تتم حوله عملية الإبهار ، وهو إطار مسرحى
يدور حول ثلاث شخصيات ، لكل شخصية دورها المحدد .

الشخصية الأولى هى لشهر زاد وتقوم بدور الراوى ، والشخصية الثانية هى لشهريار
وتقوم بدور الجمهور ، أما دنيا زاد فهى تقوم بدور المعلق . ولم نجد شخصية دنيا زاد من
اهتمام الدارسين مثلما لاقته الشخصيتان الأخريان ، مع أن دورها غير منكور ، والليالى
نفسها تهيئها لهذا الدور منذ البداية ، وتجعلها تشارك أختها فى القضاء على الشر ،
وتخلع عليها من الأهمية مثلما تخلعه على شخصية شهر زاد ، فهى مثلها ابنة وزير ،
وهما معاً « بنتان ذات حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال » ، وهى ذات ذكاء تعرف أن
تصمت متى ما كان الصمت واجبا ، وتعرف أن تتحدث متى ما كان الحديث مباحاً .

وكانت شهر زاد مدركة لدور الراوى غاية الإدراك ، تسير حكاياتها لتنمية جو
الإبهار ، فهى تبدأ والجمهور ممثلا فى شهريار يصغى ، وحين تحس أنه قد بدأ يتراخى
ويمل ، تخترع له حكاية ثانية وثالثة ، وهى خلال الحكايات ترتفع به إلى عوالم
مدهشة، وتعتمد على عنصر المفاجأة ، وتنقله من حال إلى حال ، ولا تقف بالشئ عند
صورته الواقعية ، إن الإنسان قد يمسح إلى قرد أو بغل ، والسمة تتحدث ، والحصان
يطير ، والبساط يتحرك ، والجن يخرج من الإبريق ، والمارد من القمقم ، وشمهورش
يظهر ، والجن يتزوج من الإنس ، والشجر يتألم ، والبخور يطلق ، والتمائم تتصاعد ،
وغير ذلك مما يتداخل ويتقاطع ، ويكون فى النهاية عالماً سحريا ، يندمج فيه شهريار
وينسى عقده وتجاربه المريعة .

إن الصور التوضيحية التى رسمها الفنان على الغلاف وأيضاً داخل الليالى ، تلخص
جو الإبهار ، وتجسد الأحداث المثيرة والمواقف الغريبة ، ولن نستطيع أن ننقل هذه الرسوم ،
ولكن يكفى أن نلتقط بعض تعليقاته فى أسفل الصورة :

« الجنى ويده سيف مسلول يجذب التاجر من وسط الشيوخ » (٩/١) .

« ومسكته من رقبته ، وصارت تصكه » (٣٤/١) .

« وإذا هى طابق من خشب ، فكشفت ، فبان تحته سلم » (٤٤/١) .

- « المعجوز شواهى ذات الدواهى ، ويدها خنجر ، وهى داخله على شركان وهو غرقان فى النوم هو وغلمايه » (٢٥٨/١) .
- « على بن بكار ، وبجانبه شمس النهار ، وهى واضعة العود فى حجرها ، واللصوص داخلين عليها » (٥٦/٢) .
- « قمر الزمان وهو يوقظ السيدة بدور ، عندما استيقظ من نومه ورآها نائمة بجواره » (٧٧/٢) .
- « المارد وهو يأخذ العروسة » (٢١٢/٢) .
- « المرأة وهى تقدم اللحم إلى الدب ليأكله » (٢٥١/٢) .
- « حاسب كريم الدين وهو داخل إلى التل ، الذى فيه الحيات » (٢١/٣) .
- « الحية عندما نفخت على عثمان ، وهو يريد أن يأخذ الخاتم من أصبع السيد سليمان » (٢٧/٣) .
- « بنات البحر وهن طالعات من البحر يرقصن ويلعبن » (٣٠/٣) .
- « جانشاه وهو جالس على تخت مملكة ، وعلى يساره مماليكه والقرود حواليه » (٤٣/٣) .
- « المركب التى أخذ فيها الوزير الأعور مريم الزنارية ، وسافرت من الاسكندرية » (١٠٥/٤) .
- « المقعد الذى يجنى ثمار الشجرة ، والأعمى حامله » (١٥١ / ٤) .
- « الجوارى والمغنون وهم يرقصون ويغنون فى منزل طاهر بن العلاء » (٢٠٩/٤) .
- « معروف الإسكافى وزوجه قابضة على ليحته » (٢٨٩/٤) .
- « المارد الذى خرج من الحائط ، عندما سمع مغروف ييكى ويتضجر » (٢٩٢/٤) .
- « التاجر معروف عندما عثر على الكنز » (٣٠٥/٤) .
- إن مجرد الوقوف عند هذه العناوين يوحى بالجو الإبهارى ، ويدفع القارئ إلى أن يغفل فى عالم الجن والعفاريت وخاتم سليمان ، والمارد والقمقم ، والعفاريت واللصوص ، وبنات البحر والمعجوز الشوهاى والدب والحيتان والمقعد والأعمى والوزير الأعور ومريم الزنارية .

وتأتى لغة الليالى مندمجة مع السياق ، فهى لغة سحرية ، تعتمد فى حالات كثيرة على إذا « الفجائية » وعلى الجملة الحالية التى تجعل الموقف ماثلاً مثل العيان ، وعلى المفردات ذات الظلال الأسطورية ، وعلى التهويل والمبالغة ، وتلجأ بنوع خاص إلى الشعر ، الذى يتحول إلى بعد من أبعاد العالم السحرى ، لم يعد وزناً أو قافية فحسب ، بل هو يقوم بدور الشعر فى الملحمة القديمة ، الذى ينتزع القارئ من واقعه ، ويخلق به فى صور شعرية ، عجيبة وغريبة ، ولكنها تتضافر على خلق عالم سحرى ، إنه يلتحم مع التجربة الملحمية ، ويصير جزءاً من أجزائها ، بينما هو فى الرواية الواقعية يتصادم مع التجربة ، لأنها رواية تأتى معتمدة بالدرجة الأولى على المحاكاة والإيهام بالخارج ، والشعر حينئذ يكسر من هذا الإيهام ، ويخلق بها فى عالم خيالى ، تسى إلى التجربة الواقعية .

٧-١١

يخطئ من يقف عند جانب الإبهاز فى الليالى ، أو عند حكايات الحب والغرام ، وليالى الخمر والشعر ، ثم يحكم بعد ذلك بأن الليالى هى صورة للمتعة الحسية والأدب المكشوف .

إن هناك وجهاً آخر فى الليالى ، لا يقل أهمية عن ذلك وهو جانب التذكير بالموت والحس الدينى .

تعقد الليالى فصلاً تحت عنوان « جملة حكايات تتضمن عدم الاغترار بالدنيا والوثوق بها وما ناسب ذلك » (٨/٣) ، وتتوالى فى هذا الفصل حكايات عن الموت يتحول فيها ملك الموت إلى صورة إنسان ، يدخل على الملك أو الأمير أو الوزير أو العظيم وهو فى ذروة مجده ، ويدور بينهما حوار يسمعه الملك دون أن يسمعه من هو حوله ، ويطلب تأجيل منيته إلى أن يكبر الأولاد ، ولكن ملك الموت يكون حاسماً ، لا يرحم ضحيته ولو طرفة عين .

الحكاية الأولى فى هذا الفصل ، تصور الملك وقد خرج فى موكب عظيم لا مثيل له ، وقد نفخ الشيطان فى منخره « نفخة الكبر والعجب » فزها وقال فى نفسه : من فى العالم مثلى ، وطفق يتيه بالعجب والكبر ، ويظهر الأبهة ، ويژهو بالخيلاء ، ولا ينظر إلى أحد فى تيهه وعجه وكبره وفخره ، وفى تلك اللحظة بالذات يظهر له ملك الموت فى صورة رجل من عامة الشعب ، ويأخذ بعنان فرس الملك ، الذى يثور على هذه الجرأة ، ويدور بينهما الحوار الآتى :-

« فقال له الملك : ارفع يدك فإنك لا تدري بعنان فرس من قد أمسكت . فقال له : إن لى إليك حاجة . فقال : اصبر حتى أنزل وأذكر حاجتك . فقبل : إنها سر لا أقولها إلا فى أذنك . فمال بسمعه إليه فقال له : أنا ملك الموت وأريد قبض روحك . فقال : أمهلنى بقدر ما أعود إلى بيتى ، وأودع أهلى وأولادى وجيرانى وزوجتى . فقال كلا ، لا تعود ، ولن تراهم أبدا ، فإنه قد مضى أجل عمرك » .

ولا يتوقف التذكير بالموت عند مجرد حكايات ، تتضمن التحذير من الوثوق بالدنيا ، ولكنه يمتد فى بنية كل حكاية ، حتى لو كانت تدور حول الغناء واللهو ، وكثيراً ما تردد عبارة « هادم اللذات ومفرق الجماعات » تقولها شهر زاد فى نهاية الحكاية ، وعند لحظة السعادة واجتماع الشمل .

بل إن شهر زاد فى نهاية الليالى ، تطيل من تلك العبارة ، وتضيف إليها أوصافاً آخر . إن حكاية معروف الإسكافى هى آخر الحكايات ، وقد انتهت من الوجهة العملية نهاية سعيدة « وأقاموا مدة فى أرغد عيش ، وصفت لهم الأوقات وطابت لهم المسرات » . ولكن شهر زاد لا تقف عند هذه النهاية ، فما أسرع أن تضيف إليها جملاً آخر تزيد عن الجمل السابقة فتقول عقب ذلك مباشرة : « إلى أن أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وسيم البنين والبنات ، فسبحان الحى الذى لا يموت ، ويده مقاليد الملك والملوك » .

والأمر كذلك فى حكاية شهر زاد نفسها مع الملك شهريار ، فقد نجحت فى مهمتها ، وخلصته من عقده . وتزوجته ، وانتهت الحكاية نهاية سعيدة « وأقام هو ودولته فى نعمة وسرور ، ولذة وحبور » . ولكن شهر زاد لا تكتفى بهذه النهاية التى لا تتجاوز جملتين ، وما أسرع أن تضيف إليها جملاً آخر ، تزيد عن ثلاثة أسطر ، وتذكر بالموت وحسن الختام : « حتى أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات ، ولا تعثره شئ من التغيرات ، ولا يشغله حال عن حال ، وتفرد بصفات الكمال ، والصلاة والسلام على إمام حضرته ، وخيرة خليقته ، سيدنا محمد سيد الأنام ، ونضرع به إليه فى حسن الختام » .

وهذا التذكير بالموت توجهه شهر زاد فى كل مناسبة إلى شهريار ، حتى لا ينكب على غرائزه ودنياه ، وينسى آخرته وعقباه ، وقد نجحت فى ذلك ، وتحول فى نهاية الليالى إلى رجل صالح ، يتصدق على الفقراء والمساكين ، « ولا يكلف أحداً من أهل

المدينة شيئا من ماله « على حد تعبير شهر زاد .

فاليالى إذن ليست هى متعا حسية ، ترمز إلى الشرقى الذى يتكبد على شهواته وإلى حكاية الذين ينصرفون إلى غرائزهم ، كما يرى كثير من المستشرقين فى أفكارهم ، وكما يصور كثير من الفنانين فى لوحاتهم ، التى سبق أن أشرنا إليها فى فصل « الفن » ، وضمنا بعضا منها فى ملاحق الكتاب الثانى - ليست الليالى تصورا للعالم الحسى فحسب ، بل هى أيضا تذكير بالموت ، ودعوة إلى حسن الخاتمة . وتأتى النهاية فيها مزدوجة ، لا تقف عند حد الزواج والرفاه والبنين والبنات ، بل إنها تذكر بالموت هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب البيوت العاهرات ، وشهريار ليس صورة للرجل الذى يجرى وراء رغائيه ، بل هو أيضا العبد الصالح والملك العادل .

وتلك النظرة المركبة تعكس منهج التأليف الأدبى ، الذى سبق أن تحدثت عنه فى فصل « الأدب » من الكتاب الثانى ، وقلت إنه يعبر عن النظرة الوسطية ، التى لا تهتم بطرف دون آخر بل تجمع بين الطرفين ، من منطلق تركيبة الإنسان الذى يجمع فى داخله بين الجد والهزل ، وهذا المنطلق تحدث عنه أبو الفرج الأصفهاني والجاحظ وابن عبد ربه ، وغيرهم كثيرون ممن شرحوا فى « خطبة الكتاب » ذلك المنهج الأدبى ، الذى تعمده عن قصد حتى يدفعوا عن القارئ السامة ، ويزيلوا عنه الملالة .

وكل الفرق أن الكتب الأدبية جمعت بين الجد والهزل عن طريق سرد النصوص ، أما الليالى فقد جمعت بينهما عن طريق رواية الحكاية ، إنها تحول السرد إلى موقف ، والمباشرة إلى حدث . حتى فى التذكير بالموت تحول ملك الموت إلى صورة إنسان ، يعرف العربية ، ويتحدث ، ويذكر ، وتحشد من أجل ذلك المواقف المثيرة ، ولحظات الذروة ، وتنتقل بالإنسان من حياة إلى موت ، ومن غنى إلى فقر ، وتمكن طريق المفاجآت والصدية من المساهمة فى خلق جو الإبهار ، حتى لو كان الموضوع يدور حول الموت .

حقا ، إن الليالى قد تحتوى أدبا مكشوبا ، وقد تستخدم عبارات خشنة ومفردات مبتذلة ، ولكن هذا فى الظاهر فقط ، وكإشارة إلى جانب من جوانب الإنسان لا يمكن إغفاله ، اما الحقيقة فهى أن هذا الجانب الدنيوى جانب عارض ، لا يساوى شيئا قياسا إلى الآخرة التى هى خير وأبقى ، ومن هنا كان الحديث عن « هاهم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميثم البنين والبنات » ، يأتى فى جمل تفوق فى عددها ، تلك الجمل التى تأتى عن « السعادة والسرور ، واللذة والجور » . ومن هنا

تحول سوقف البطل في النهاية تحولا جذريا ، وتاب عن غيه ، وتصدق على الفقراء والمساكين ، وأخذ يطلب من الله حسن الختام .

- ١٢ -

الليالي والرواية الشعبية :

انطلق الفنان الشعبي في الليالي من أرضية الجماعة ، ثم أضاف إليها من فنه ما يقتضيه سياق الجنس الأدبي فجاءت إضافته متسقة مع انطلاقته ، ومنسجمة مع سياق الجنس الأدبي . يتحرك خلاله ، إنها تمثل الالتحام بين رؤية الفنان ووجدان الجماعة ، فجاء العمل الأدبي ، وهو هنا الليالي ، وكأنه من نتاج الشعب ، مع أنه في حقيقته هو من نتاج فنان فرد ، يجيد صناعته ، ويعرف كيف يعزف على وجدان الشعب .

ونجيب محفوظ في روايته « ليالي ألف ليلة » انطلق من الليالي كأرضية ، ولكنه أضاف إليها ما لا يتسق مع سياق الجنس الأدبي ، فكانت النتيجة أن روايته في تحليلنا الأخير تنتمي إلى ما سميت من قبل بالرواية الشعبية ، التي لم تتخلص بعد من رواسب الشكل التقليدي ، ولم تنطلق حتى تصل إلى ما سميت بالشكل الشعبي .

وفي السطور القادمة سوف نعالج رواية نجيب محفوظ من مجورين :

١ - ليالي نجيب محفوظ والرواية الشعبية .

٢ - ليالي نجيب محفوظ ورواسب الشكل التقليدي

- ١٣ -

رأينا فيما سبق أن الفنان الشعبي أضاف إلى الليالي صناعته الفنية ، التي يهمنها منها الآن ثلاثة ملامح رئيسة ، هي :

١ - الغاية التعليمية .

٢ - الرؤية الحضارية .

٣ - التذكير بالموت والحسن الديني .

وقد انطلق نجيب محفوظ في روايته « ليالي ألف ليلة » من هذه الأمور الثلاثة بما سنفصله في الأسطر القادمة

تبدأ ليالى نجيب محفوظ وشهر زاد تعيسة ، حقا إن السلطان قد أبقاها بعد حكايات دامت ألف ليلة وليلة ، ولكن المهمة لا تزال أمامها صعبة وطويلة ، فالسلطان لم يتطهر تماما ، ولا يزال في قلبه آثار الكبرياء ، والمملكة مليئة بالنفاق .

يدور بينها وبين أبيها الذى جاء يهتثها بالنجاة ، الحوار الآتى :

« - ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة .

- حذار يا ابنتى ، فإن الخواطر تتجسد فى القصور وتنطق .

فقلت بأسى :

- ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم .

فتمتم :

- لله حكمته .

فقلت بحق :

- وللشيطان أولياؤه « ص (٧) .

فالرواية إذن تدور حول ملحمة الصراع بين الخير والشر ، وشهر زاد رمز الخير تقتحم هذه المعركة من جديد ، وبعد صراع دام ألف ليلة وليلة ، لم تستطيع خلالها أن تنزع الشر تماما من قلب السلطان ، إن رائحة الدماء لا تزال تفوح منه « كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم » على حد قولها ص (٨) .

وتقتحم شهر زاد المعركة ، وتلجأ إلى مقام الصبر ، وتظل عشر سنين آخر تكافح نوازع الشر ، حتى ينتصر الخير فى ملحمة الصراع التقليدى بين الخير والشر ، ويستجيب شهريار لرغبة الشعب ، ويعين معروف حاكما جديدا ، وتنتهى قصة الصراع بهذا السطر الأخير : « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

ولا تكفى الرواية بهذه الغاية التعليمية ، ولكنها عقب ذلك تضيف قصة السندباد ، الذى استدعاه السلطان ليقص عليه حكايته .

وتتوالى عقب ذلك حكايات السندباد أمام السلطان ، وهى حكايات كلها ذات

هدف تعليمي ، يبدأ السندباد كل حكاية باستخلاص العبرة، ثم يقدم المغامرة كدليل على تلك العبرة ، وعقب كل حكاية يدور بين السلطان والسندباد حوار ، يوحى بأن السلطان قد بدأ يتغير من داخله ، وأن نوازع الشرف في قلبه قد أخذت تتواری .

واستوعب السلطان الدرس تماما ، وقال في تعليقه الأخير مخاطبا السندباد : « لقد رأيت من عجائب الدنيا ما لم تره عين بشر ، وتعلمت دروسا عن معاناة وخيرة ، فاهنا بما رزقك الله من مال وحكمة » (ص ٢٥٣) .

وتؤتي الحكايات ، سواء من شهر زاد أو من السندباد ، ثمرتها ، ويهجر السلطان العرش والمال والولد والزوج ويخرج متجردا من كل شيء باحثا عن الحكمة .

١٣-٢

شخصية الشيخ عبد الله البلخي ، هي إحدى الشخصيات الأربع الرئيسية في الرواية : شهر زاد ، شهريار ، الشيخ ، مقهى الأمراء .

ويحرص المؤلف ، على أن يقدمها منذ الصفحات الأولى ، وهو يعد المسرح ، ويمهد للمحنة الصراع بين الخير والشر .

وقد لا أكون مبالغا لو قلت : إن شخصية الشيخ هي أقوى الشخصيات حضورا في الرواية ، فشهر زاد هي تلميذته ، وشهريار هو نتيجة تعاليمه . يدور بينه وبين الطبيب حوار يكشف عن دوره :

« فقال الطبيب :

- الحناجر تدعو لشهر زاد ، بينا إنك أنت صاحب الفضل الأول .

فقال بعتاب :

- الفضل للمحبوب وحده . .

- إني مؤمن أيضا ، ولكنني أتابع المقدمات والنتائج ، لولا أنها تتلمذت على يدك صبية ما كانت شهر زاد ، لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء » (ص ٩) .

وشخصيته الشيخ أقوى حضورا من شخصية المقهى ، التي يقدمها المؤلف في البداية كواحدة من الشخصيات الرئيسية ، ثم تتواری بعد ذلك ، ولا يبدو لها حضور مؤثر

بل تتحول إلى مجرد مكان ، تثرثر فوقه بعض الشخصيات ، دون أن يكون له دور فى صنع الأحداث ، وقد سبق لى أن قلت :

« أما المقهى فهى تلك الشخصية التى لم يستثمرها المؤلف بدرجة كافية . وكان يمكن أن تفتح أمامه طاقات هائلة من الإبداع الفنى ، فهو ذو وظيفة فى الحياة العامة ، ودوره فى السير الشعبية واضح ، يجتمع فيه الجمهور ، وينشد فيه الشاعر ، وتنطلق منه الرواية ، وكان من الممكن للمؤلف أن يستغل هذه الوظيفة ، وأن يستغل المقهى كشكل شعبى ، تنطلق منه الحكايات ، وكرمز جماهيرى يفرض وجوده ، ولكن المقهى يتلاشى إلا نادرا داخل الرواية ، ويكتفى جمهوره بدور المعلق على الأحداث ، أما تقرير المصير فهو يتم بين العفاريات ، حتى الجماهير التى انطلقت فى نهاية الرواية مؤيدة معروف الإسكافى ، لم تنبعث من المقهى ، وإنما انبعثت فجأة من مكان مجهول وبطريقة مسرحية زاعقة » (١) .

وتظل لشخصية الشيخ حضورها منذ بداية الرواية ، وخلالها ، وحتى نهايتها . فمنذ البداية نعرف أنه المعلم الأولى لشهر زاد ، تقول عنه « أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر ، كما علمنى الشيخ الأكبر » ، ويعلق أبوها « نعم الأستاذ ونعم التلميذة » . وخلال الرواية يظهر فى الوقت المناسب ، ليعد البطل المناسب ، للدور المناسب ، إنه يظهر فجأة لعلاء الدين أبى الشامات ، وتدرج بينهما حوارات كثيرة ، يحاول الشيخ خلالها أن يعده للدور المناسب ، وأن يخرس فى قلبه حب اليقين والثقة بالله .

وتنتهى الرواية بهذا الحوار بين شهر زاد وشهريار :

« ما أشبه حكايات السندباد بحكاياتك يا شهر زاد .

فقلت شهر زاد :

« جميعها تصدر عن منبع واحد يا مولاي » .

ونعرف من الحوار ومن أحداث الرواية أن الشيخ هو المنبع لهذه الحكايات ، سواء جاءت على لسان شهر زاد أو جاءت على لسان السندباد .

وهذه الشخصية ليست صورة لإنسان معين من لحم ودم ، يحرص المؤلف على

(١) مقالات فى النقد الأدبى ١١/٤ .

تقديم ملامحه الجسدية والنفسية ، مثل كثير من تلك الشخصيات الروائية ، التي يحاول أصحابها أن تحاكي الواقع إلى حد كبير ، بل هي رمز للرؤية الحضارية ، وتجسيد للحكمة العربية الإسلامية .

وتتناثر أقواله خلال الرواية ، وكلها لا تخرج عن رؤية الحضارية العربية الإسلامية ، ولن نستطيع أن نرصدها جميعا ، فهي تتواجد في صور متوالية ، ولكن يكفي أن نلتقط بعضها كمثال عما ورد في أولها وهو يتحدث عن شهر زاد ، أو كمثال عما ورد في خاللها وهو يتحدث إلى علاء الدين ، أو كمثال عما ورد في آخرها وهو يخاطب السندباد .

يلقى الشيخ على انتصار شهر زاد في حواراته مع الطيب أحد تلاميذه :

« الفضل للمحبوب وحده » .

« من العقل أن تعرف حدود العقل » .

« رب روح طاهرة تنقذ أمة كاملة » .

« أحمد الله ، فلا السرور يستخفى ، ولا الحزن يلمسني » .

« شلما تأسرنا الأشياء » .

ويقول في حواراته خلال الرواية مع علاء الدين أبي الشامات :

« فساد العلماء من الغفلة ، وفساد الأمراء من الظلم ، وفساد الفقراء من النفاق » .

« نور الخلاص ثمرة مضمون بها على غير أهلها ، والله يتقبل منا مادون ذلك ،

ولكل على قدر همته » .

« من كان سروره بغير الحق ، فسروه بورث الهموم ، ومن لم يكن أنس في

خدمة ربه ، فأنسه بورث الوحشة » .

« كل ما عليها فإن إلا وجهه ، ومن فرح بالفاني فسوف ينتابه الحزن ، عندما

يزول عنه ما يفرحه ، كل شيء عبث سوى عبادته ، الحزن والوحشة في العالم

كله ناجم عن النظر إلى كل ما سوى الله » .

« من رزق ثلاثة أشياء مع ثلاثة أشياء فقد نجا من الآفات ، بطن خال مع قلب

قانع ، وفقير دائم مع زهد حاضر ، وصبر كامل مع ذكر دائم » .

« عليك قبل أن تتلقى الخمر أن تطهر الوعاء وتنقيه من الشوائب » .
« طوبى لمن تم له تحويل القلب من الأشياء إلى رب الأشياء ، ليس يخطر الكون
ببالي ، وكيف يخطر الكون ببالي من عرف المكون » .

وفي النهاية تدور بينه وبين السندباد حوارات ، يزوده فيها بحكمه قبل الرحيل :

« اعلم أنك لا تنال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات : أولاها أن تغلق باب
النعمة وتفتح باب الشدة . والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل ، والثالثة أن
تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد ، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب
السهر ، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر . والسادسة أن تغلق باب
الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت » .

« إذا أردت أن تكن في راحة فكل ما أحبيت . والبس ما وجدت . وارض بما
قضى الله عليك » .

« طوبى لمن كان همه هما واحداً ، ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه
وسمعت أذناه » .

« إذا سلمت منك نفسك فقد أدبت حقها ، وإذا سلم منك الخلق فقد أدبت
حقوقهم » .

وغير ذلك من حكم وأمثال وحكايات للصالحين ، تتوارد على لسان هذا الشيخ ،
وتقترب « إلى حد كبير » من مفهوم الحكمة العربية كما أوضحناه في الكتاب الأول ،
وهو مفهوم يقوم على فكرة الوسطية ..

وأقول « إلى حد كبير » لأن نجيب محفوظ - كما سنذكر في ملحق التذكير
بالموت - مال في نهاية الرواية إلى نظرية الصوفية من أصحاب وحدة الوجود ، واعتزل
العرش والمال والولد ، وخرج من الدنيا يبحث عن الحقيقة ، وهو بذلك يمتدع عن
« الوسطية » التي لاحظناها بين الفلاسفة أصحاب الاتجاه العقلي ، والمتصوفة أصحاب
وحدة الوجود .

١٣-٣

كان من الممكن أن تنتهي ليالى نجيب محفوظ عند حكاية معروف الإسكافي ،
فهذه الحكاية هي آخر الحكايات في ألف ليلة وليلة ، وهي عند نجيب محفوظ تمثل

المرحلة الأخيرة ، التى انتهت بانتصار الخير على الشر ، وخروج الملايين من العامة يحتفلون بهذا الانتصار ، أو على حد تعبير نجيب محفوظ فى السطر الأخير من هذه الحكاية « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

ولو أن نجيب محفوظ وقف عند انتصار معروف الإسكافى فقط ، لما كان قريبا من روح ألف ليلة وليلة . فالليالى فى صورتها الشعبية لا تقف عند النهاية السعيدة ، ولكنها تضيف إليها نغمة التذكير بالموت هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العمارات ، وميتم البنين والبنات . فهى إذن تنتهى بنهاية مزدوجة تجمع بين السعادة والأسى فى وقت واحد .

ومن هنا أضاف نجيب محفوظ عقب حكاية معروف الإسكافى ، حكايتين هما : « السندباد » و « البكاءون » .

إن الحكايتين تحفلان بنغمة التذكير بالموت ، وتعتبران معادلا روائيا لجملته « هادم اللذات ومفرق الجماعات » ، فالسندباد بعد أن عاد من رحلته محملا بالكنوز والحكمة ، يرى فى الحلم الرخ وهو يرفرف بجناحيه ، ويعلق الشيخ على هذا الحلم بقوله : « لعلها دعوة إلى السماء » . أما البكاءون فهى ترصد نهاية شهر زاد . وقد هجر كل شئ وهاجر بحثا عن الحكمة ، ولكنه لم يصل إلى شئ ، وتنتهى الرواية « وقد تقوس ظهره وطعن فى السن » ثم انخرط فى مجموعة البكائين ، وأصبح روحا من تلك الأرواح الهائمة .

وهذان الفصلان يمتدان من ص ٢٤٣ إلى ص ٢٦٨ ، ويحفلان بنبرة أسى عارمة ، عبر عنها نجيب محفوظ بحرارة ، جعلها تطفئ على لحظة السعادة التى أحس بها العامة عقب انتصار معروف الإسكافى ، وتخل بالتوازن بين اللحظتين ، ومن هنا وقعت هذه النهاية فى قبضة العبيثة .

إن كلمات مثل : هجر - اعتزل - دار العذاب - الأشباح - النور الهادى - الرائحة المخدرة - الماضى - البياض الناصع - الطريق بلا نهاية - المشى العقيم - غاص فى الماء - أنامل ملكية - لى - عاريا - هارب من الأيام - الفردوس - اللسان الأخضر - الصخرة - الزمن - الرجوع - الهلال - البكاء - ألم الفراق - إن كلمات مثل هذه تتوارد فى الفصل الأخير « البكاءون » ، فتعكس الحس العبثى ، فشهر يار يهجر دار العذاب على حد قوله ، ويتخلى عن كل شئ ، ويتحول إلى روح هائمة ، ويقيم تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر ، ينتحب مثل الآخرين ، وينظر إلى أشعة الهلال الباهتة .

إن مفهوم الحكمة عند نجيب محفوظ يختل ، فيؤدى إلى رجحان كفة أصحاب وحدة الوجود ، الذين يغرقون فى تصوف يهجرون فيه كل شىء ، ويعيشون فى لحظة فناء فى المطلق ، على حساب كفة الحكمة العربية التى تقوم على فكرة الوسطية بين العقل واللذة السرمدية .

- ١٤ -

انطلق نجيب محفوظ من الليالى كخلفية شعبية ، ليؤسس ما أسميناه بالرواية الشعبية ، والتى تتمثل فى « ملحمة الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، وفى « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ .

وهو شبيه فى ذلك بمرحلته فى الرواية التاريخية ، فقد انطلق من خلفية تاريخية ليؤسس ما يسمى بالرواية التاريخية ، والتى تمثلت فى « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ، و « رادويس » سنة ١٩٤٣ ، و « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ م .

ومرحلة الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ ، لا تندرج فى الشكل الأصيل أو الشكل التاريخى ، فهى فى جوهرها نوع من الرواية التقليدية ، تقوم على الإيهام بمحاكاة الواقع ، ولكن فى صورته الماضية وليست الحاضرة . ومن هنا فإن « تكنيك » الرواية التقليدية يسيطر على الرواية التاريخية ، من بداية وذروة ونهاية ، وما يتبع ذلك من تصوير للشخصيات ، وتوظيف للحوار ، ومثول للموقف ، وغير ذلك مما يوهم بعنصر المحاكاة .

والأمر كذلك بالنسبة لما أسميته: « بالرواية الشعبية » ، فهى ليست من الشكل الأصيل أو الشكل الشعبى ، فقد انطلق نجيب محفوظ من الخلفية الشعبية ولكنه لم يوغل فى العناصر الفنية التى يقتضيها سياق الجنس الأدبى ، الذى يتمثل هذه المرة فى الشكل الشعبى ، ولا تزال الرواية الشعبية عنده امتداداً إلى حد كبير لمرحلة الرواية التقليدية ، التى تلقى برواسبها على الرواية الشعبية ، مما يمكن أن نرصده فى الظواهر الآتية :

١ - الرمز الثقافى .

٢ - التحليل النفسى .

٣ - الخط التطورى .

٤ - اللغة والأسلوب .

الرواية التقليدية كما في صورتها المعروفة عند بلزك وزولا ، تتم عل مستويين :
المستوى الأول يمثل المادة الواقعية ، التي يستخلصها الكاتب من مجريات الحياة . أما
المستوى الآخر فهو يمثل الواقع الفني الذي يشكله الفنان ، وهو واقع يحمل وجهة
نظره الخاصة ، ويوجه الأحداث والصراع والحوار لخدمة هذه الوجهة ، وهو يجتهد
وسعه عن طريق صناعته الأدبية ، لكي يجعل هذا الواقع الفني مشاكلا للواقع
الحقيقي ، إنه ينفخ فيه من الحياة ما يحيله إلى حياة جديدة ، توازي الواقع ، وتشاكله ،
وقد تتفوق عليه .

ونجيب محفوظ في روايته « ليالى ألف ليلة » ، انطلق من مادة شعبية ، بديلا من
مادة واقعية أو تاريخية ، ثم شكل واقعا فنيا حملّه وجهة نظره ، وجعل كل ما فى الرواية
يوحى بهذه النظرة .

فهو بدايةً يقدم لنا أربع شخصيات يحملها رموزاً ثقافية ، فالشخصية الأولى -
شهریار - ترمز إلى الشر . والثانية - شهر زاد - ترمز للخير . والثالثة - الشيخ - ترمز للبعد
الثقافى . أما شخصية المقهى فهي ترمز للبعد الشعبى .

وتوحى صورة كل شخصية برمزها الثقافى ، فشهریار يلوذ بمقام الكبرياء ،
وشهر زاد تلوذ بمقام الصبر ، والشيخ « الرضا فى قلبه لا ينقص ولا يزيد » . أما المقهى
فإن المؤلف يكتفى بوصفه ، كما كان يصف الأمكنة فى روايته الواقعية ، وخاصة
الثلاثية ، مجرد « ديكور » يهيئه لحركة الشخصيات فوقه .

إن صورة الشيخ أقوى حضورا ، وأشد تأثيرا ، من صورة المقهى ، فهو يمتد
فى الرواية ، ويحرك الشخصيات ، ويلقى بظله على مجرى الأحداث ، أما المقهى فهو
مجرد « خشبة » للأحداث ، ولا يصل إلى حد أن يكون شخصية بارزة ، تؤثر على
أقدار الناس .

ولهذا دلالة ، فنجيب محفوظ مهتم بالبعد الثقافى أكثر من البعد الشعبى ، إن
الشيخ رمز للزمن كتاريخ وثقافة ، أما المقهى فهو رمز للمكان كصورة شعبية ، وروايته
على الرغم من مادتها الشعبية هى رواية زمن وتاريخ وثقافة ، والمظهر الشعبى فيها ممثلا
فى المكان هو مجرد مادة ، ينطلق منها المؤلف ليحرك رموزه الثقافية .

ويوظف نجيب محفوظ عناصر روايته ، بما فيها البعد الشعبي ، لخدمة رموزه الثقافية ، خلال مراحل تكتسبها الشخصيات في قضية الصراع بين الخير وشر ، حتى ينتصر الخير في النهاية ، ويصبح معروفا حاكما للحى ، تحقيقا لرغبة الجماهير .

فالرواية إذن تسير في خط ينتصر في الواقع على الخيال ، وما كانت تخلم به الجماهير في المراحل السابقة ، أصبحت تعيشه في عالم الحقيقة ، وما كانت تقوم به الجن والعفاريت ، أصبح الإنسان ينجزه بنفسه ، دون أن يحلم بخاتم سليمان أو بطاقيّة الإخفاء . وهذا يعنى أن رواية نجيب محفوظ هي نوع من « المعارضة » لرواية ألف ليلة وليلة ، تنتقل بها من المواقف الخيالية إلى المواقف الفعلية . إن صورة الجن والعفاريت ، وصور الخيال والأحلام ، وعالم الحشيش والأوهام ، يقل تدريجيا . حتى تنتصر إرادة العامة على أرض الواقع ، ويصبح معروف حاكما للحى ، فيقرب إليه عامة الناس ، ويحمل السلطان على أن يوفر لهم الأرزاق « فحلت بشاشة الإنس في وجوههم محل تجاعيد الشقاء ، وأحبوا الحياة كما يحبون الجنة » على حد تعبير المؤلف وهي ينهى قصة انتصار الخير على الشر ، فالرواية إذن في هدفها الأخير تفسر « ألف ليلة وليلة » تفسيراً واقعياً ، ينتقل بها من الخيال إلى أرض الواقع ، والبعد الشعبي فيها هو مجرد أرضية للإيهام بجو الليالى ، والمؤلف ينقل شخصياته من هذا الجو ، لكى يربطها بواقع هو أفضل من الخيال .

ومن هنا نجد الواقع المعاصر ، سواء في صورته المحلية أو العالمية ، يطل بين السطور . فنجيب محفوظ عينه على الواقع المعاصر في وطنه ، وهو يرنو إلى انتصار قضية الديمقراطية ، وتحقيق العدالة بمعناها الاشتراكي ، حيث تختفى ثنائية الحاكم والمحكوم ، وتتلاشى صور العنف ، ويصبح الجميع في سفينة واحدة ، لا فرق بين ربانها وركابها . وهو أيضا يطل على التيارات العالمية ، ويفسر صور العبث تفسيراً منتزعا من أجواء الليالى ، وقد سبق لى أن رصدت ذلك فقلت :

« إننا نقرأ هذه الرواية ، فتتذكر الإحساس المعاصر بالعبث والإحباط ، ولكن بلغة عربية ، وبأعلام مستعارة من ألف ليلة وليلة ، فالعضة التي تبدو في الصباح على ذراع صنعان وتقلب حياته ، تذكرنا بنوبات روكانتان ، واندفاعه نحو القتل مرغما يذكرنا بميرسول . وعفريت طاقيّة الاخفاء يذكرنا بمفسيثوفوليس » ^(١) .

(١) مقالات في النقد الأدبي ٤ / ١٣ .

مصطلح « الشخصية المركبة » يتردد كثيرا فى باب الرواية التقليدية ، وهو يشير إلى البعد النفسى للشخصية ، والذى يميزها عن الشخصية المسطحة التى تقف عند الجوانب المادية ، إن الروائي من باب المثل لا يقف عند وصف البطل بأنه « نحيل القوام ، مشرق الوجه ، ناعس الطرف ، فوق كل خد شامة » كما يقول نجيب محفوظ عن بطل علاء الدين الشامات (ص ١٨٦) بل لابد أن تكون هذه الصفات موحية بالبعد النفسى لهذه الشخصية .

وهذا البعد النفسى للشخصية المركبة ، برز مع الدراسات النفسية الحديثة ، وخاصة مع حديث فرويد عن العقل الباطن ، الذى يشبهه بحبل من الجليد يتخفى معظمه فى قاع المحيط ، وقد أدى ذلك إلى ظهور التيار النفسى فى الرواية الحديثة ، وهو تيار يقوم على تحليل الشخصية ، والكشف عن أعماقها المطمورة ، ومعرفة خباياها ودوافعها ، والتجسس على أحلامها وهفواتها .

ولم يعرف التراث القصصى عند العرب هذا النموذج للشخصية المركبة ، ولم يهتم النقد العربى بتحليل الشخصية ، والتسلل إلى أعماقها المطمورة .

ولسنا هنا فى مجال تقييم هذه النقطة عند العرب ، فقد سبق أن ناقشناها فى كتاب « نقاد الحداثة وموت القارئ » ، وأكدنا على أن النقد العربى يلتقى مع نقاد الحداثة ، الذين ينفرون من البعد الثقافى والنفسى للشخصية ، ويقفون عند سطح النص ، كعالم مستقل بذاته ، له شفرته الخاصة ، ويقف الناقد عند حدود هذه الشفرة لكى يفلك لغتها ، دون أن يتجاوزها إلى عمق معرفى ، يتعلق بالتاريخ أو المجتمع أو علم النفس ، أو غير ذلك من أعماق تتجاوز عالم النص .

وقد جنى نجيب محفوظ فى ليايه نحو « الشخصية المركبة » ، التى يتميز بها الأدب الواقعى فى صورته التحليلية ، فهو يغوص داخل الشخصية ، ويتجسس على عقلها الباطن ، ويتتبع تطورها النفسى فى خط مطرد .

إن شخصية شهريار تتطور نفسيا داخل الرواية ، وتنتقل بين مراحل القلق والحيرة والكبرياء والحب ، حتى تصل إلى مرحلتها الأخيرة ، فتتهجر كل شيء وتبحث عن الحكمة .

وحوار شهريار مع بقية الشخصيات يتم خلال الرواية عن «هذا البعد النفسى ، ويتابع نمو شخصية من مرحلة إلى مرحلة ، وحتى النهاية :

» - لعل مولاي قد وجد التسلية المنشودة .

فتمتم الآخر :

- فرجة فى غموم القلب .

ثم بعد قليل :

- لم تعد جلسة الشعراء تطربنى ، ولا تهريج شملول الأحذب يضحكنى .

- تولاك الله بالرعاية يا مولاي .

فقال مخاطبا نفسه :

- حلم قصير مذهل ، لا تتخيل فيه حقيقة حتى تتلاشى « ص (٧٦) .

إن مثل هذا الحوار القصير يتوارد خلال الرواية ، ويتابع النمو النفسى للشخصية ، ويتسلل إلى أحلامها التى تصاحب هذا النمو النفسى ، مما يرشح شخصية « شهريار » عند نجيب محفوظ ، كنموذج للشخصية المركبة التى يشيد بها نقاد الرواية التقليدية .

١٤-٣

تعتمد الرواية الواقعية على هيكل حكائى ، يتطور تاريخيا من البداية إلى النهاية ، ويمر خلال مراحل ، يؤدى بعضها إلى بعض ، اعتمادا على قانون الأسباب والمسببات ، والمقدمات والنتائج .

وهذا الخط التطورى يضرب بجذور عميقة عند نجيب محفوظ فى روايته الواقعية ، التى تتطور فيها الأحداث والأجيال بتلك الطريقة التاريخية ، التى تعتمد على « بداية ونهاية » ، وهو عنوان إحدى رواياته التى ظهرت فى فترة مبكرة فى حياته سنة ١٩٤٩ م

وقد ألقى هذا بثقله على مرحلة « الرواية الشعبية » عند نجيب محفوظ ، والتى قلت إنها تتمثل فى « ملحمة الحرافيش » و « ليالى ألف ليلة » .

فملحمة الحرافيش تتحرك خلال عشر حكايات ، تبدأ من حكاية عاشور الجدد ، وتنتهى عند حكاية عاشور الحفيد ، فهى تدور داخل تلك الأسرة ، وخلال أجيالها المختلفة ، وغير تجارب مريّة ، يسقط فيها الكثير من أبنائها ضحية الشهوة ، أو الجاه ، أو السلطة ، أو الطموح الزائف ، ولا يصمد إلا بعض الشخصيات ، التى تعتبر علامة فى الطريق ، مثل أمثال : عاشور الناجى ، شمس الدين ، فتح الباب ، وأخيرا عاشور الحفيد . ويتم هذا التطور خلال جو صوفى . يتمثل فى تلك التكية الغامضة ، وما يصدر منها من أناشيد بلغة فارسية لا يفهمها أبناء الحارة .

تبدأ هذه الرواية منذ الأسطر الأولى فى جو من الغموض ، فتقول :

« فى ظلمة الفجر العاشق ، فى الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعانة والمسرّات الموعودة لحارتنا » .

ويظل هذا الغموض مصاحبا لخطوات الرواية ، حتى تفضى « التكية » بسرّها للموعود ، أو كما يقول نجيب محفوظ فى النهاية :

« عاذل إلى دنيا النجوم ، أناشيد والليل والصور العتيق ، قبض على أهداب الرؤية ، ففاضت قبضتها فى أمواج الظلام الجليل ، وانتفض ناهضا ثملا بالالهام والقدرة ، فقال له قلبه : لا تجزع ، فقد انفتح الباب ذات يوم ، تحية لمن يخوضون الحياة ببراعة الأطفال وطموح الملائكة » .

إن هذا الخط التطورى الذى يلقي بظله الكثيف على الرواية الواقعية ، وعلى روايات نجيب محفوظ ، يفرض ما يمكن أن نسميه بالاحتمية العقلية ، وهى حتمية تتوالى فيها الأحداث فى نظام صارم ، وتؤدى إلى نتيجة مرصودة مسبقا فى بطن المقدمات ، ودون أن يسمح ذلك ، ولو لفرجة صغيرة ، لعنصر المفاجأة ، وخرق التسلسل .

إن الحضارة العربية الإسلامية تسمح لعنصر المفاجأة بأن يتواجد ، سواء كانت صادرة عن قوة شريرة فيما يسمونه السحر ، أو عن قوة خيرة فيما يسمونه الكرامة .

إن عنصر المفاجأة فى حالة الكرامة ، يقوم على خرق العادة ، ويتمرد على المنطق العقلى البشرى ، وأن كان يخضع لحكمة أقوى وأشمل .

وقد نلتقى أحيانا بعنصر المفاجأة فى « ملحمة الحرافيش » ، فكثير من شخصياتها تظل فى حياة مطردة ، ثم يطرأ عليها وهى فى سن متأخرة ما يقلب حياتها رأسا على عقب ، فجلال ، وبعد الخمسين ، يتغير سلوكه فيما يشبه الانهيار ، على حد تعبير المؤلف (ص ٤٥١) فيكف عن الصلاة ، ويقتحم « البوطة » .

ولكن المؤلف يفسر ذلك خلال قانون علمى مطرد ، وهو قانون الوراثة ، فدماء الأسرة تجرى فى عروق جلال ، والناس يعلقون على موقفه ويقولون : « مجنون ابن مجنون » .

إن قانون الوراثة يطل أكثر من مرة فى هذه الرواية ، ويؤدى إلى حتمية ميكانيكية ، أشبه بالحتمية التاريخية ، فالأسماء تتوارث وخاصة تلك الأسماء للمميزين من الأسرة ، من أمثال : عاشور ، وشمس الدين ، وجلال الدين ، وكذلك الصفات ، وكثيرا ما يردد المؤلف عبارات مثل : « فى وجهه شبه من جلال » (ص ٤٦١) . « فى وجهه ملامح شعبية من وجه جده سليمان » (ص ١٤٣) . « لم أنس أسرتى ظلت تعيش معى فى الخارج » (ص ١٨٧) . « عملاق مثل جده عاشور » (ص ١٤٣) . « ذكر أباه بعملقة عاشور » (ص ١٢٦) .

إن نجيب محفوظ يفسر عنصر المفاجأة بقانون الوراثة ، وهو بذلك يمتثلها ويخلق عليها قانونا علميا ، فلا تصبح مفاجأة إلا فى الظاهر ، أما فى الحقيقة فهى تخضع لتفسير علمى ، يطرده وفق أسباب معروفة .

وهنا نجد « زولا » يطل بتأثيره على نجيب محفوظ ، ان زولا قد سار بواقعية بلزك إلى أقصى حد ، ونقلها من الواقعية إلى الطبيعية ، وجعلها تعتمد على التفسير العلمى لقانون الوراثة ، التى تؤدى إلى حتمية ميكانيكية كتطوير للحتمية التاريخية عند بلزك ، إن نجيب محفوظ فى روايته الشعبية ، يطبق تقاليد الرواية الواقعية والطبيعية ، سواء فى صورتها عند بلزك ، أو فى صورتها عند زولا .

وتسير لىالى نجيب محفوظ فى ذلك الخط التطورى ، الذى سارت فيه ملحمة الحرافيش . وتكاد تكون تكراراً لها ، ولكن فى صورة أخرى . فكلتا هما تعبير عن ملحمة الصراع بين الخير والشر . والمتجسدة فى مسيرة التاريخ العربى الإسلامى ، خلال ثنائية الحاكم والمحكوم ، أو الخاصة والعامة ، أو السلطان والرعية ، أو الحرافيش والفتوات . وتكاد لىالى نجيب محفوظ تسير فى الخط التطورى نفسه ، فهى أيضا تتابع كفاح

العامة ، وترصد تجاربهم المرير ، حتى يكتسبوا فى النهاية الخبرة والوعى ، ويتم لهم الانتصار على أرض الواقع ، بديلا من عالم الخيال .

ولكن الليالى تتفوق على ملحمة الحرافيش فى نقطتين :

النقطة الأولى تتمثل فى ذلك الجو الإبهارى ، الذى يتفق وسياق الجنس الأدبى ، كالعفاريات والمصوص والجان وخاتم سليمان وطاقيّة الاخفاء ، والبساط الذى يطير ، والإنسان الذى يصبح بغلا أو قردا ، والحيوان الذى يتكلم ، وغير ذلك مما يشكل خلقية « فانتازية » تبتعد عن الجو الواقعى إلى ما هو وراء الواقع .

حتى عنصر المفاجأة فى هذه الرواية لا يجد نجيب محفوظ نفسه مضطرا إلى أن يخلع عليه شيئا من التفسير العلمى ، فهو عنصر يتم فى الخيال ودون ضابط مسبق ، لأن الخيال فى نظر نجيب محفوظ ، أقل من أن يحتاج إلى ضابط ، ومن أن يصل إلى مستوى الحقيقة ، إنه يجعله حالة بدائية وتعويضية تعيشها الشخصيات ، بعد أن فقدت انجازاتها على أرض الواقع ، وحين اكتسبت مواقعها فى النهاية فى عالم الحقيقة تلاشى الخيال ، وتمل العباد بالفوز المبين على حد تعبير المؤلف ، وأصبحوا ينعمون بالواقع أكثر مما ينعمون بالخيال .

أما النقطة الثانية فتلخص فى أن الليالى أكثر إحكاما من ملحمة الحرافيش ، فإن ما أدته فى ٢٦٨ صفحة ، قد قامت الملحمة بتأديته فى ٥٦٧ صفحة ، فوفرت فى ذلك ما يقارب ٣٠٠ صفحة ، شغلتها الملحمة ، فى الاستطالة والتكرار^(١) ، والوقوع تحت تأثير السينما^(٢) ، وأحيانا تحت تأثير المباشرة الشديدة^(٣) ، وغير ذلك مما يدل على أن نجيب محفوظ قد فقد السيطرة على هذه الرواية ، فتمردت على سلطته ، وأخذت تتحرك فى بعض الحالات دون خوف من رقابته .

١٤ - ٤

عنوان « ملحمة الحرافيش » يضعنا مباشرة أيام مشكلة اللغة عند نجيب محفوظ ، فكلمة « ملحمة » من الكلمات التى ترددت حديثا على ألسنة المثقفين ، وخاصة

(١) انظر مثلا : من ص ٣٤٣ إلى ص ٣٦٧ .

(٢) فصل « شهد الملكة » وأيضاً فصل « المطارد » ، يخفان بمواقف سينمائية ، وكأنهما قد كتبا من أجل السينما والمسلسلات .

(٣) انظر مثلا الصفحات : ١٣٢ - ١٤٣ - ١٤٩ - ٥٥١ .

بعد ازدهار الفن القصصى عقب الاتصا بالحضارة الأوروبية ، وقد استخدم حوار شديد فيما إذا كان العرب يعرفون الملحمة بمعناها الاغريقي ، أو أن ما يعرفونه هو من جنس السيرة الشعبية .

فالعنوان يوحى بأن نجيب محفوظ . سوف يتحدث عن الحرافيش ، من منطلق المثقف الذى يتباهى بكلمات عصرية ، ولن يتحدث عنهم من منطلق السيرة الشعبية ، التى نفرض لغة تتفق مع عالمها ، كجنس أدبى خاص ، يختلف عن جنس الملحمة ، فى اللغة وفى سائر العناصر الفنية .

وهذا هو عين ما نراه فى لغة « ملحمة الحرافيش » ، فهى لغة صوفية ، صنعت بشفاافية ، ووراءها فتان يملك طاقة شعرية ، وحسن مرهف يتنبه للظلال الدقيقة ، التى تميز بين كلمة وأخرى ، وبين أسلوب وآخر .

فالبداية تكون على النحو الآتى :

« عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والصور العتيق ، قبض على أهداى الرؤية ، فغاصت قبضته فى أمواج الظلام الجليل . وانتفض واقفا ، ثملا بالإلهام والقدرة » .

إنه يبدأ من دنيا النجوم والمناجاة ، ثم يعود فى النهاية إلى هذه الدنيا نفسها ، وبين البداية والنهاية لا يستطيع أن يغادر رؤيته الصوفية ، ولا أن يتنوع فى لغته الصوفية ^(١) .

حقا ، تبدو هذه اللغة مناسبة لجو الغموض والتصوف ، الذى تثيره تلك التكية ، القائمة هنا ، تصدر مناجاة غامضة ، وتحتفظ بسر لا تبوح به إلا للموعودين . ولكن هذا الجو بما فيه من لغته الخاصة ، لا يتناسب مع الجو الشعبى ، الذى ينطلق من الحارة ، ويتعامل مع مفردات الحرافيش والفتوات ، ويردد أعلاما شائعة بين العامة . ومن هنا اقتربت هذه الرواية إلى عالم المثقفين خطوتين : خطوة من خلال هذا الجو الصوفى ، الذى ترمز إليه التكية . وأخرى من خلال هذه اللغة الشفاافة .

وظلت لغة المؤلف هى اللغة المسيطرة على الليالى بمعنى أن نجيب محفوظ كصانع كلمات ، هو الذى يصنع اللغة ، ويوجهها ، ويحملها بأفكاره ، ولم يتركها تنبعث خلال الجنس الأدبى ، وتفرض مفرداتها ولوازمها ، وتصنع نفسها بنفسها .

تبدأ الليالى على النحو الآتى :

(١) انظر مثلا الصفحات : ١٢ - ٨٧ - ١١١ - ١٥٩ - ١٦٧ - ١٩٣ - ٢٤٠ - ٢٨١ - ٣٨٦ .

« عقب صلاة الفجر ، مسح الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتوثبة » .

وتنتهى الرواية على النحو الآتى :

« من غيره الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقا ، ولم يُعَس أحدًا من الوصول إليه ، وترك الخلق فى مفاز التحير يركضون ، وفى بحار الظن يفرقون ، فمن ظن أنه واصل فاصله ، ومن ظن أنه فاصل مناه ، فلا وصول إليه ، ولا مهرب عنه ، ولا بد منه » .

وبين البداية والنهاية تنائرت أساليب من مثل :

« شهریار وندنان یقوصان فى الليل ، يتبعها شبيب رامة ، وقد تلاشت حركة الإنسان ، على ضوء المصابيح المتباعدة لاخت الدور والحوانيت والجوامع نائمة ، وومضت النجوم فى الأعلى » (ص ١٥٤) (١) .

ان هذه الصيغ اللغوية ، لا تختلف فى صنعتها عن الصيغ اللغوية فى روايات نجيب محفوظ الواقعية . والتي يحملها المؤلف بنوياه ، وهو يريد أن ينقلها إلى القارئ ، وإلى أن تدمج فى تياره الواقعى . فهو فى بدايات فصوله (٢) ، وفى حوار (٣) . وفى وصفه ، يستخدم لغة مشحونة بنوايا المؤلف ، ومتسقة مع لغة الرواية التقليدية ، مما يدل على أن نجيب محفوظ لا يزال يعمل داخل شكله الواقعى ، ولم يستطع أن يغير جلده بسهولة ، وأن ملحمة الحرافيش و« ليلالى ألف ليلة » يندرجان فى إطار الشكل التقليدى ، وكل ما فىهما من التيار الشعبى إنما هو مجرد أرضية ، لا تختلف عن الأرضية فى روايته التاريخية ، ولا عن الأرضية فى روايته الواقعية ، إلا فى مجرد الاسم وعن طريق الإحلال ، فبدلاً من الأرضية التاريخية ، أو الأرضية الواقعية ، أحل الأرضية الشعبية ، وبقيت التقاليد الفنية واحدة فى الجميع .

١٤ - ٥

تتلاقى رواية « الحوات والقصر » للطاهر وطار ، مع رواية نجيب محفوظ فى أمور كثيرة ، ولكن لا نستطيع أن نعرف السابق من اللاحق ، حتى نقطع بيقين فى معرفة المؤثر الأول . فرواية نجيب محفوظ صدرت سنة ١٩٧٧ ، أما رواية الطاهر وطار فهى

(١) وانظر أيضا الصفحات : ٦ - ١٣ - ٩٠ - ٩٣ - ١٧٢ - ٢٢٨ .

(٢) انظر مثلاً : ١٥٤ - ٢٢٨ .

(٣) نظر مثلاً : ٥٢ - ٥٣ .

تقدم تاريخين . سنة ١٩٨٧ . وهو تاريخ صدورها فى سلسلة روايات الهلال ، وهى بهذا تأتى لاحقة لرواية نجيب محفوظ ، أما التاريخ الآخر فقد أورده المؤلف عقب انتهاء الرواية ، وهو يقع بهذه الجملة « سد غريب يوليو سنة ١٩٧٤ » ، وهو بهذا التاريخ - إن صحت هذه الجملة ولم تكن ستارا - تعد سابقة لرواية نجيب محفوظ .

تدور رواية وطار ، مثلما دارت رواية محفوظ ، حول مستويين :

المستوى الخارجى الذى يعتمد على إطار من التراث الشعبى ، وخاصة ألف ليلة وليلة .

والمستوى الثقافى الذى يضمه المؤلف رؤيته المعاصرة ، سواء على المستوى الإنسانى ، أو على المستوى المحلى .

ورواية الطاهر وطار تنطلق من ملحمة الصراع بين الخير والشر ، وهى ملحمة شعبية عرفت الإنسانية منذ إيزيس وإيزوريس ، والتى تنتهى عادة بانتصار الخير ، مهما بدا الشر قويا وعتيا .

وعنوان الرواية « الحوات والقصر » يشير إلى هذه « القيمة الشعبية » ، فالحوات (وهى كلمة متداولة فى المغرب وتعنى الضياد) رمز للخير ، والقصر رمز للشر والكلمتان من الكلمات المتداولة كثيرا فى قاموس « ألف ليلة وليلة » .

ولا يقف التأثر بألف ليلة وليلة عند حد استعارة بعض المفردات من قاموسها اللغوى ، بل يتعداه إلى أمور أكثر عمقا ، ويمكن أن يشير هنا إلى أمرين :

الأمر الأول يتعلق بلغة الطاهر وطار ، وهى لغة سهلة متداولة ، تسير فى موازاة مع لغة « ألف ليلة وليلة » ، وفى الوقت نفسه لا تتخلى عن قواعد الفصحى فهو مثلا يصف الحوات ، ويقول :

« على الحوات الشاب الطيب ، الذى يشذ عن إخوته الثلاثة ، وعن كثير من أقاربه ، فابتعد عن طريق الضلالة ، لم يسرق يوما ، لم يكذب مرة ، لم يتعد على أحد ، لم يثلب فى عرض ، أو يتعرض بسوء لغيره ، كان مثال الشاب المستقيم » .

فهو فى هذا النص يوظف مستوى لغويا ، ينتزعه من قاموس السير الشعبية ، ويحاكى به ألف ليلة وليلة . فالجمل قصيرة ، مباشرة ، تخلو من التأنيق ، سريعة لا تنتظر حتى تستخدم حروف العطف وأدوات الوصل . « لم يسرق يوما ، لم يكذب مرة ، لم

يتمتع على أحد » ، وهكذا تتوالى فى إيقاع سريع يؤكد معانيه ، وبتجته نحو القارئ بلا وسيط .

والأمر الثانى يتمثل فى خلق الأساطير التى يرددها العامة حول البطل ، وهى أساطير منتزعة من التراث الشعبى ، وخاصة ما يروى حول إيزيس وإيزوريس ، وما تناقلته ألف ليلة وليلة : « يقال إن على الحوات رفع القصر بقوة خارقة ، صارت السمكة التى كانت فى إحدى برك القصر ، حصانا بسبعة أجنحة ، امتطاه على الحوات ، وطار به إلى وادى الأبكاز ، وإن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء وتزوجته » .

وتمضى الرواية فى الصفحين الأخيرتين ، تسرد الأقاويل حول على الحوات ، وهى كلها تعلن انتصار الخير على الشر . ويردد كلمة « يقال ، يقال ، يقال » ليشير إلى انتشار هذه الأساطير ، التى ينهيه بقوله :

« يقال إن على الحوات ما إن فقت عيناه ، حتى صار وهجا ارتفع إلى السماء ، ثم صار شمسا هبطت على القصر ، فتحول إلى دخان أزرق ، وعندما وصلت جيوش الانتقام لم تجد سوى الرماد » .

ولا يكتفى المؤلف بهذه الأساطير التى تعلن انتصار الخير ، بل إنه يتدخل مباشرة فى النهاية وبطريقة تضيق بها قواعد الرواية التقليدية ، فيؤكد على انتصار الخير ، ويلخص نتيجة الرواية ويقول : « كل الأقاويل تجمع على أن القصر انتهى ، وأن حلم المتصوفين تحقق ، والمهم فى كل حكاية على الحوات ، المهم أكثر من أى شئ ، أن الحقيقة تجلت ، وأن أعداء على الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذى جاء يسم العصر » .

ولكن الطاهر وطار يستخدم هذا المستوى الشعبى ، ليحملة وجهة نظره ، حول العلاقة بين الحاكم أو القصر ، وبين المحكوم أو الحوات . وهو يلتقى فى هذا الإطار الثقافى مع نجيب محفوظ ، وهو يسير ببطله على الحوات فى خطوات تطورية ، حتى يصل به إلى النتيجة التى وصل إليها نجيب محفوظ أيضا .

فعلى الحوات قد تجرأ يوما على التفكير فى أمور القصر ، وهى أمور يعدها غيره من المقدسات ، التى لا ينبغى أن يوسوس بها الشيطان لأحد .

وكما حدث مع « البطل الإغريقى » الذى عاقبته الآلهة ، حدث لعلى الحوات

أيضا ، فنتنقل به الرواية من مرحلة إلى مرحلة ، وهو فى كل مرحلة يلاقى أشد العذاب .
ففى رحلته الأولى نحو القصر يفقد يده اليمنى ، وفى رحلته الثانية يفقد يده اليسرى ، وفى رحلته الثالثة يفقد عينيه ، وفى رحلته الرابعة يفقد لسانه « يا سياف ، خذ لسانه أسكته إلى الأبد » .

ويمضى البطل النبيل فى طريقه بدافع من البراءة والطيبة ، مثلما كان « البطل الإغريقى » يمضى فى طريقه ، وهو يثير مشاعر الخوف والإشفاق ، كما يقول أرسطو عن المأساة .

وأكرر للمرة الثانية تعبير « البطل الإغريقى » ، لكى أؤكد على أن المؤلف يسقط الكثير من مفاهيم المأساة الإغريقية على بطله ، فمنذ البداية نجد السمكة تدخل فى حوار مع على الحوات تنهيه بقولها : « لا تسأل كثيرا يا على الحوات . لك قلبك وهو أدرى بكل شئ ، إن حدثك خيرا فخير ، وإن حدثك سوءا فسوء ، لقد اخترت أن تصعد إلى القصر فافعل ما اخترت ، أنا جئت من وادى الأفكار محمولة بين ذراعى جنيات فاضلات ، كل ما أمرت به أن أصعد إلى الحافة ، وأتمدد عند قدمك ، وها أننى فاعلة (ص ١٧) » .

ويمضى الحوار محملا بالحديث عن القدر وضحاياه ، وتتحول السمكة إلى عراف المدينة الذى يحذر من عاقبة جرائه ، وكما صدق العراف فى نبوءة أوديب فإنه يصدق هنا مع على الحوات ، وغير ذلك من دلالات ثقافية وفلسفية ، تكشف عن أن المؤلف يتحدث بلغته ونواياه ، التى يحملها حوارهِ وتصوره للشخصيات والمواقف ، ولا يتحدث بلغة الجنس الأدبى ، وهو السيرة الشعبية ، الذى يمثل هنا فقط مجرد إطار خارجى .

ويمضى الحوات فى رحلاته ، أو بتعبير أدق يمضى به المؤلف نحو الغاية التى يلخصها على لسان إحدى الشخصيات : « بالنسبة لعلى الحوات ، إن التجارب الأولى أدت إلى اكتشاف الصوفية لطريقهم ، وإلى استعادة المخلصين لرجولتهم ، وإلى خروج أهل التحفظ من تحفظهم ، وإلى انتماء بنى هرار ، وإلى بروز فرقة نصرة على الحوات ، وإلى خروج قرية التساؤلات إلى مرحلة الإجابة ، وقرية الحيرة إلى اليقين ، إن المرحلة القادمة هى مرحلة العمل الجماعى المتوحد » .

وهو بهذه النتيجة يعلن انتصار الخير ، بطريقة يعارض فيها ألف ليلة وليلة ، فالخير

فى الأخرىة ىنتصر فى عالم الخىال والأحلام ، أما عند وطار فهو ىنتصر على أرض الواقع والحقىقة ، وهو فى هذا ىلتقى مع نجىب محفوظ فى قراءة اللىالى قراءة معاصرة ؛ تعتمد على رؤىة واقعىة وعلى إسقاطات معاصرة .

فرواية وطار إذن تتلاقى مع رواية محفوظ ، فى البداىة والنهاىة والهدف وتفسىر الأحداث ، وهى بذلك تسىر فى الخط الذى اختطه محفوظ فى مرحلة الرواية الشعبىة ، وهى رواية فى تحلىلها الأخرىة تكى على أرضىة شعبىة لتقدم خلالها رواية واقعىة ، تعكس ثقافة المؤلف ، وتستخدم تكنىك الرواية التقلىدىة .

بل فى ظنى أن رواية وطار تمثل انحصارا للأفق الممتد فى رواية محفوظ ، وهو أفق ىتسع لشخصىيات عدىة ، وكل شخصىة تمثل تجرىة جدىة ومختلفة ، حتى تصل الرواية عبر التجارب المختلفة إلى مغزاها الأخرىة المتمثل فى سىطرة العمل الجماعى ، والذى ىأتى نىتجة مواقف روائىة ، وحىاة حىة تضاهى الحىاة الواقعىة .

أما وطار فإنه ىتحرك خلال نموذج واحد وهو على الحوات ، الذى ىقارب جمصبة البلىطى فى رواية محفوظ ، وإن كان جمصبة لا ىقف عند حال واحد ، فهو ىتحول إلى شخصىيات أخرىة وىمارس حىاة جدىة وتجارب جدىة ، بعكس على الحوات الذى ىمثل نعمة واحدة ، وىثبت على شخصىة واحدة ، ىحركها المؤلف حتى ىصل إلى المغزى الأخرىة والمتمثل أىضا فى سىطرة العمل الجماعى ، وإن كان ىصل إلىة عن طرىق جملة سردىة ، تلصق فى النهاىة ، ولا تتجسد خلال حىاة ومواقف ، حسبما ىقتضىة سىاق الرواية التقلىدىة .

إن الأرضىة التى ىتحرك فوقها على الحوات ، لا تعدو بضعة تهاوىل على هىئة أقاوىل ، تشبه الأساطىر ، ىرسلها الناس تخلىدا لذكرى البطل النبىل ، الذى وقع ضحىة قدره ، ولم ىستطىع النجاة من نبوءة العراف الإغرىقى .

- ١٥ -

ألف لىلة ولىلة والشكل الشعبى :

ذكرت فى الكتاب الثالث « نحو وسطىة معاصرة » أن هناك نموذجىن للإنسان العربى المعاصر ، أحدهما النموذج الأوروبى ، الذى ىطل عبر البحر ، متطلعا نحو الآخر ، ىرىد أن ىحاكىة فى حضارته ، خىرها وشرها ، حلوها ومرها . والآخر هو النموذج

الإسلامي ، الذي يتطلع نحو الماضي ، ويحن إلى ليالي بغداد ، وأسواق بخارى وسمرقند ، وصخب القاهرة المعز ، وتجار دمشق ، ويحاكي لغتهم ، ويتشبه بزيهم ، ويحيى عاداتهم وتقاليدهم .

وذكرت أيضا أن الوسطية المعاصرة تبحث عن نفسها خلال هذين النموذجين . هي تتولد منهما في تركيبة جديدة ، تختلف عنهما وإن كانت لا تتناقض معهما ، كما يحمل المولود سمات الأب والأم ، ولكنه في النهاية مخلوق جديد ، غير الأب وغير الأم .

والأمر كذلك مع الشكل الشعبي ، إنه يبحث عن نفسه خلال الأدب الشعبي الذي يتطلع نحو الماضي ، وخلال الرواية الشعبية التي تتجه نحو الغرب ، وهو يحاول أن يبلور نفسه خلال تركيبة جديدة ، تختلف عن الاثنين وإن كانت لا تتناقض معهما .

تبلورت الوسطية قديما في أنظمة متكاملة ، لها فلسفتها ورجالها وجمهورها ، وقد ألفت بظلالها على مختلف نواحي الحياة ، من أدب وفن وسلوك ومنهج . أما الوسطية المعاصرة فهي لا تزال تتلمس طريقها ، ولم تتبلور بعد في أنظمة كاملة ، يمكن أن نتابع تطبيقاتها في مجالات شتى ، إنها تتشكل خلال الإحساس بضرورتها ، وخلال بعض التطبيقات هنا وهناك ، وهي تطبيقات فردية ، وتشير إلى أمثلة جزئية ، ولما تصل بعد إلى حد الظاهرة .

والشكل الشعبي ، كفرع من الشكل الأصلي ، يمثل أدب الوسطية المعاصرة . إنه يبدأ من الجذور ، ويحاول مجتهدا أن يضيف إليها ، وأن يبحث عن خصوصية ، إنه أيضا مثل الوسطية المعاصرة ، لم يتبلور بعد في ظاهرة ، ولم يتشكل في خصوصية واضحة القسمات ، إنه لا يزال جنينا يفتقد الخبرة ، ويفتقد حدة الملامح ، ولكنه يشي بالمستقبل ، ويشير إلى الطريق الصحيح .

ومن هنا فلن نستطيع أن نرصد هذا الشكل ، خلال تيار له تاريخه وتطوره وفلسفته الواضحة ، إن التحدي الذي يواجه هذا الشكل يتمثل في أن مصطلحاته النقدية لم تتحدد بعد ، فمن السهل أن نتحدث عن مصطلحات الشكل التقليدي في صورته الأوروبية ، لأن هذه المصطلحات متوافرة في الموسوعات وفي كتب المصطلحات الأدبية ، وقليل من معرفة اللغة الإنجليزية ، يمكن الناقد من التعرف على هذه المصطلحات ، ومن متابعة تطبيقاتها .

أما مصطلحات الشكل الشعبي ، فهي من الصعوبة بمكان ، فهي لم تتبلور بعد ، ولم تتحدث عنها الموسوعات وكتب المصطلحات ، ويحتاج إلى ناقد يقوم بمهمتين في وقت واحد ، مهمة التخلص من مصطلحات الشكل التقليدي ، حتى لا تعوق سيره وهو يتجه نحو الشكل الشعبي ، ثم مهمة البحث عن مصطلحات مستمدة من داخل هذا الشكل ، ويعتمد على حساسيته في استنتاجها ، دون أن ينتظر عونا من كتاب ، أو إرشاداً من ترجمة .

ويخيل لى أن هناك ثلاث روايات ، قد وضعت رجلها على أول الطريق ، الذى يودى إلى شكل شعبي ، وهى :

- ١ - أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج .
 - ٢ - حكايات للأمير : يحيى الطاهر .
 - ٣ - مالك الحزين : إبراهيم أصلان .
- وسوف نتناول هذه الروايات بالتفصيل خلال المحاور الآتية :

- ١ - ألفريد فرج وحوت يونس .
- ٢ - يحيى طاهر وملحمة القدر .
- ٣ - إبراهيم أصلان والواحد فى الكل .

ألفريد فرج وحوت يونس

- ١ -

يبدأ ابن فطوممة رحلته فى رواية نجيب محفوظ ساخطا ناقما ، ثم ينهيها لاعنا رافضا . أما السندباد بطل رواية ألفريد فرج « أيام وليالى السندباد » ، فهو يبدأ رحلته غضبان أسفاً ، ثم ينهيها مستغفرا تائبا .

وكان لابد أن تختلف النهاية هنا عنها هناك ، فكل عمل يحمل داخله نهايته الحميمة .

بطل نجيب محفوظ هو ابن لرجل أنجبه فى الثمانين من عمره ، بعد أن شاخ واستهلك حياته ، يرفض واقعه وواقعه يرفضه ، الوالى يظلمه وأمه وزوجه تخونانه ، فهو يرحل خارج وطنه ، يحمل جرثومة « السخط والنقمة » داخله ، عوامل الكبر والشيخوخة قد ورثها فى دمه من أبيه ، فالنظرية تسكن داخله ، ولم تكن رحلته إلا برهانا على تلك النظرية ، وتتبع لعوامل الشيخوخة حوله ، التى بدأت تسرى فى العالم الإسلامى ، ولا سبيل إلى دفنها ، لأنها شئ مطرد اطراد السنن .

فرحلته إذن ليست للكشف عن المجهول ، أو استشرافاً للمستقبل ، إنه يحمل نتيجتها مسبقا فى داخله ، هو يشرق ويغرب من أجل إثبات هذه النتيجة ، ومن هنا يعلنها فى النهاية لاعنا رافضا ، ويقولها بأسلوب مباشر يصل إلى حد السباب والشتم :

« إن لدار الحلبة هدفا وقد حققته بدقة ، وإن كذلك لدار الأمان هدفا وقد حققته بدقة ، أما دار الإسلام فهى تعلن هدفا ، وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء وبلا محاسب » .

والأمر يختلف مع سندباد فرج ، فهو شاب فى مقتبل عمره ، ورث عن أبيه أموالا طائلة ، وهو محب لأصدقائه ، أخذ ينفق أمواله عليهم ببذخ ، وحين تنكر له الدهر تنكر له الأصدقاء أيضا ، فخرج من دياره « غضبان أسفا » .

وأكرر « غضبان أسفا » لأشير إلى قصة موسى مع أخيه هارون ، فقد عاد ووجد أخاه وقومه على غير ما يحب ، فتولى غضبان أسفا ، وأخذ برأس أخيه يجره إليه ، إنه غضب المحب ، الذى يحمل داخله صورة أخرى ، تضرب إلى عوامل الاتماء ، أكثر مما

تضرب إلى عوامل « السخط والنقمة » .

فَسندباد فرج منذ بداية الرحلة، يحمل داخله عناصر عودته « مستغفرا تائباً » ، ويمكن أن نتبين هذه العناصر في أمرين أشار إليهما المؤلف منذ البداية .

الأول حبه لحياة ذلك الحب الذى ملك عليه قلبه ، وعبر عنه منذ الصفحات الأولى للرواية « فهذه حبيبة روحى ، وخليلة نفسى ، وحياة قلبى » ، وقد اضطر أن يبيعها على مضض ، وبعد أن ذهب عنه كل شئ ، ومن أجل لقمة يعيش بها ، ومع ذلك ظل محافظاً على حبها ، وسلمها للدلال وعينه تشرق بالدمع ، وهو يقول لنفسه : « يا رب ، يقولون إن قتل النفس حرام ، وقد قتلت نفسى وزدت فقتلت حياة ، فانزل عقابك بى الساعة ، ولا تغفر لى شيئاً من ذنبى » .

والأمر الثانى حبه للمكان ، فسندباد لم يرحل من بغداد مباشرة، ولكنه يتركها إلى البصرة ، ويورد المؤلف فصلاً تحت عنوان « النار لا تحرق المؤمن » يصور فيه البصرة كمدينة عربية ، لها وجودها الذى يسيطر على السندباد ، فهو يمر فى أسواقها وخاناتها ويرى المتسولين والعلماء ، ويشاهد مظاهر الحياة ، ولم تعد البصرة مجرد مكان ينتقل إليه البطل ليرحل عنه ، بل أصبحت مكاناً له حضوره ، الذى يؤثر على البطل قبل رحيله ، ويحمله معه أينما ذهب .

إن عنوان الفصل « النار لا تحرق المؤمن » له دلالة ، فالمؤلف يورد مشهداً للدراويش ، وهم يقتحمون النار دون خوف ، ويصيحون :

« لا تحرق المؤمن ، بإذن الله .

لا تحرق الداعى ، باسم الله .

لا تحرق السائل بباب الله .

لا تحرق الحادى ، لسر الله » .

إن هذا المشهد الخارق ، له دلالة داخل الرواية ، فهو يقضى على كل تردد عند السندباد ، وهو يمدّه بطاقة روحية ، ويدفعه إلى التوكل على الله ، وإلى أن يركب البحر ، ويبدأ مغامراته ، وهو يقول لنفسه :

« إذا كان الرجل بقوة عزمه وإيمانه ، يقتحم النار ، ليفوز ببضعة فلوس من

صدقات الناس ، فكيف أقطع أنا رزقى لخوفى من ماء البحر » .
ويركب السندباد البحر ، وهو يحمل عناصر عودته ، ويتذكر حياة ، وتسيل
دموعه ، وتبدأ السفينة بالرحيل ، والمغنى يضرب على أوتار عوده وينشد :
ما كنت أعلم ما فى البين من ألم حتى تنادوا بأن قد جئى بالسفن
قامت تودعنى والدمع يغلبها فهممت بعض ما قالت ، ولم تبين
مالت إلى وضمتنى لترشفنى كما يميل نسيم الريح بالغصن
واعرضت ثم قالت وهى باكية يا لبت معرفتى إياك لم تكن
فهذه الأبيات ، شأن الشعر فى كل الرواية ، تأتى فى حينها ، لتجسد هذا الموقف
الذى يزدحم بمشاعر شتى ، ولتشير إلى عناصر العودة ، التى تتصارع داخل السندباد
حتى لحظة الرحيل الأخيرة .

وتظل هذ العناصر داخله ، ففى كل مغامرة يقوم بها ، يتذكر حياة ، ويتذكر
موطنه ، فينشد الشعر ، ويحن إلى دياره ، فهو فى مغامراته الأولى فى جزيرة القرود ،
يتخيل حياة ننشده :

قفى ، ودعينا يا سعاد بنظرة فقد حان منا يا سعاد رحيل
فيا جنة الدنيا ، ويا غاية المنى ويا سؤال نفسى ، هل إليك سبيل
فيشند به الجزع ، ويشق ثيابه ، ويغشى عليه ، ويغشى على نفسه من الضياع ،
ويتمنى العودة إلى بلاده « شحاذا فقيرا تزجره الشرطة » على حد قوله .

وهكذا مع كل مغامرة ، يردد مثل هذه العبارة ^(١) ، التى تشده إلى المكان بكل ما
فيه ومن فيه ، حتى يأتى الفصل الأخير تحت عنوان « عودة الغائب » . وقد عاد
السندباد إلى زوجه وولده يضمهما إليه ، فى لحظة لا يجد جملة تعبر عنها أكثر من
قوله « فيا لتلك اللحظات ، وتسأل زوجة فى نهاية الرواية ، وهى تغريه بالإقامة والكف
عن الرحيل مرة أخرى ، تسأل عما جنى من سفراته الكثيرة ، فيجبها بلا تردد :
« حبك ، حب ديارى وبلادى وأهلى » .

(١) انظر مثلا الصفحات : ٤٦ ، ٦٩ ، ٧٤ .

ولم تكن رحلة السندباد عند الفريد فرج ، من أجل أن يثبت نظرية مسبقة ، كما هو الحال عند ابن فطومة ، الذى خرج رافضا العالم الإسلامى ، وساعيا لكى يثبت إفلاس هذا العالم أما رحلة سندباد فرج فهي رحلة تأديبية .

ان السندباد البرى أو الحمال فى ألف ليلة وليلة لم يرض بما قسمه الله ، فأراد السندباد البحرى ، أن يلقيه درسا ، وأن يطهره من وساوس الشيطان ، حتى يرضى بقضاء الله ، ويقنع بما أعطاه . والأمر كذلك منع « سندباد فرج » ، هو صغير لم يثبت للمحنة ، ولم يرض بقضاء الله ، ونفس على الناس وعلى أصدقائه وعلى جيبته ، وقسا على قلبه ، فكانت المغامرات التى مر بها هي من نوع التأديب جزاء نقمته وسخطه .

وكان الدرس مؤلما وجارحا فى بعض الأحيان ، لم يكن المعلم سهلا كما هو حال السندباد البحرى ، الذى أخذ يعظ الحمال ويمنحه بعد كل حكاية الكثير من المال ، إن سندباد فرج ، لم يتخلص من جلده بسهولة ، فلم يكن شخصا سلسا كالحمال ، بل كان عنيدا يملأ قلبه الكبر ، قد ركبه الشيطان الذى يرمز له المؤلف بهذا العجوز الذى امتطاه وسخره لحاجته ، ويقدر ما فى قلبه من كبر كان الدرس مؤلما وجارحا .

تسخر منه حياة فى إحدى المرات ، وتجعله فرجة لأهل الحان ، بتصدقون عليه ، وينعتونه بأقذع الأقوال ، وكان هذا الدرس نتيجة للقسوة التى تسريت إلى قلبه ، عقب التجربة الأولى مع الأصدقاء ، فرفض الحب ، وسخر من الضعف ، وضحى بحياة وقال « ولكنى عذمت ذلك اليوم أن أتخلص من هذا كله ، وأن أبرأ من كل ضعف أو حاجة ، وأن أحيا قويا كالعاصفة أو كموج البحر ، لا أحسب لغير قواى حسابا » .

ويتوه مرة ثانية فى صحراء العراق ، ويصاب بالهلوسة ، ويختلط عليه الأمر فلا يعرف الحقيقة من الخيال ، ولا يدرى إن كانت هي حياة أو هذا طيفها ، وكان الدرس قاسيا عقب مغامرته ، التى دزن فيها مع زوجه ، فأخذ يقتل الآخرين ، ويستولى على المال ، ويصبيه شئ من التوحش .

وهكذا يمر السندباد من مغامرة إلى مغامرة ، ومن درس إلى درس ، حتى يستوعب التجربة تماما ، ويتطهر قلبه ، حيث تظهر له « حياة » فجأة وعلى غير انتظار ، ودون أن يكلف نفسه عناء البحث ، ويتزوجها وينجبها ابنا .

لم يكن دور « الشيخ » قويا فى هذه الرواية ، فقد ظهر فى مرات معدودة يلقي نصيحته ثم ينصرف ، ولم يكن دوره كدور الشيخ فى ليالى محفوظ ، الذى كان يتابع الأبطال ، ويتعهمهم ، ويعددهم للدور المنتظر .

ولكن الذى قام بدور المعلم خير قيام انما هو حياة ، وكما فعلت شهر زاد مع شهر يار فعلت حياة مع السندباد ، مع فارق جوهرى ، وهو أن شهر زاد كانت حنونة متوارية تؤدى رسالتها على استحياء ، أما حياة فقد كانت تعنف فى بعض الأحيان ، وتنفلس فى أحيان ثانية ، وتغمض فى أحيان ثالثة .

إن « حياة » ، ولها من اسمها نصيب ، هى رمز للحب الذى انتصر فى النهاية على الحكمة ، وهى تعلن انتصارها بكل الطرق ، فهى مرة تنادى بطريقة ساهرة على تجربته فى المزداد وتقول « قردة أحببت عبد الله السندباد فى جزيرة القرود ، وظفر الرخ الذى طار به فى السماء ، والعصا التى ساق بها شيطان البحر السندباد .. » . وهى مرة ثانية تدعو لانبهما ألا يرث حكمته وتقول : « أتمنى ألا يرث عنك القلق والخلط والحيرة والطيش وسوء التدبير والقسوة يا عبد الله ، فهذه كلها بعض صفاتك التى تنطوى عليها ما تسميه أنت حكمتك » .

كدت أقول : إن الرومانتيكية تطل برأسها هنا ، وإن ألفريد فرج يتخذ من حياة رمزا لانتصار العاطفة على الواجب ، ولكننى توقفت عن ذلك ، فنحن هنا إزاء شكل أصيل هو الشكل الشعبى ، وعلى الناقد حيث أن يكف عن عاداته فى الإحالة إلى المصطلحات الأوروبية ، وفى المقارنة مع المذاهب الغربية ، وأن يلتبس بمصطلحات هذا الشكل من داخله ، ويحدد رؤاه الفلسفية من مسيرته .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن ألفريد فرج على وعى بسياق الجنس الأدبى ، الذى يكتب من خلاله روايته ، فهو لم ينسق مع الرمز كثيرا ، ولم يسرف فى تصوير الصراع . ولو فعل لانتقلت روايته من مجال الشكل الشعبى ، الذى يتعامل مع الرمز ومع الصراع بخفة ودون إيغال ، إلى مجال الرواية الشعبية ، التى تقوم على مقتضيات الشكل الأوروبى ، فترفع من درجة الصراع ، وتعمق فى أبعاد الرمز ، وتطرح قضايا ذهنية ، وتتخذ من شهر زاد رمزا لانتصار العاطفة على الواجب ، وتندحز بذلك إلى جانب الرومانتيكيين ، فتنقل رؤاهم الفلسفية ، وتتأثر بطرائقهم الفنية الشعبية ، ويجعل الرمز عميقا يلقي بظلاله على الحوار وتصوير المواقف وإدارة الصراع ورسم الشخصية .

إن الرواية تشير إلى منطقة الرمز من بعيد دون أن توغل ، فهدفها لم يكن هو الرمز والصراع الذهني ، ولكنها تهدف بالدرجة الأولى إلى « تأديب » السندباد ، جزاء على غضبه وتسرع ، فتنقله من مغامرة إلى مغامرة وتأخذه أحيانا بالعنف ، حتى يطهر قلبه ، ويعود مستغفرا تائباً .

تماما كما حدث مع يونس عليه السلام ، فقد ذهب مغاضبا ، ولم يستطع الصبر على قومه ، وخرج مسرعا نحو البحر ، فكان أن عاقبه الله ، وابتلعه الحوت وعاش في ظلمات ، بعضها فوق بعض ، حتى تطهر قلبه ، وناجى ربه ، واستغفره ، فأُنجاه من الظلمات ، وأرسله إلى مائة ألف أو يزيدون ، فأمّنوا به فممتعناهم إلى حين .

والأمر كذلك مع السندباد ، إن رحلته رحلة تأديبية ، تتم تحت رعاية الله ، وتهيئ من الكرامات ، ما ينجيها مما هو أشد ظلاما من حوت يونس ، حتى يستوعب الدرس تماما ، ويسود إلى أهله ، يفرغ عليهم من حكمته ، وينثر عليهم من أمواله .

- ٣ -

ولم تكن قضية الانتماء هي الفارق الوحيد بين ألفريد فرج ونجيب محفوظ ، فإن هناك فارقا أشد خطورة ، لأنه يتعلق بالشكل ، وهو سبيلنا الأساس للكشف عن خصوصية الشكل الشعبي ، وللتمييز بين هذا الشكل وبين الرواية الشعبية .

كل من الروائين تنطلقان من فكرة المخطوط ، وكل منهما تبتدئان كما يبدأ المخطوط ، وكل منهما تنتهيان كما ينتهي ، ولكن الفرق بينهما فيما هو بين البداية والنهاية .

نجيب محفوظ ليس له من المخطوط سوى البداية والنهاية ، أما ما هو بين البداية والنهاية فإنه يختلف تماما عن لغة المخطوط ، وأسلوب المخطوط ، وقضايا المخطوط ، ولوازم المخطوط ، ومن هنا تحولت البداية إلى مجرد إطار خارجي ، لا يندمج في بنية الرواية .

أما ألفريد فرج فإنه يختلف عن ذلك ، إن ما بين البداية والنهاية هو جزء من المخطوط ، ويندمج الجميع في بنية واحدة ، لم تعد فكرة المخطوط مجرد إطار خارجي ، يجلبه المؤلف من أجل الزخرفة أو من أجل التجارة ، ولكنها فكرة يستثمرها المؤلف ، ويجعلها تلقى بظلالها على اللغة والأسلوب والقضايا واللوازم ، وكأننا إزاء مخطوط فطلي ، يأتي على لسان السندباد ، وخلال لغته السهلة التي تبتعد عن الزخرفة ، وتكلف

الفلسفة والتأويل ، وتميل إلى السرد والوصف ، وتوظف الشعر والغناء ، وتعتمد على الراوى ، وغير ذلك مما ينتمى إلى عالم المخطوطات القديمة .

نجيب محفوظ فى رحلته رافض لواقعه فرفضه واقعه ، وكان الجزاء من جنس العمل ، وحرم من سر الصنعة ، والبادئ أظلم .

أما ألفريد فرج فهو قد انطلق من واقعه ، وعاد إلى واقعه ، فباح له بالسر الذى يحتفظ به للموعودين ، وكشف له عن كنوزه ، كما يكشف جدار موسى عن كنزه الذى يقيه للموعودين ، حتى « يلغا أشدهما ويستخرجا كنزهما رحمة من ربك » .

- ٤ -

وكل هذا يعنى أن غضب « سندباد فرج » هو غضب الحبيب ، الذى يحمل فى وجهه الآخر الحب والانتماء . وقد انعكس هذا على الرواية ، فجاءت منتمية ، سواء فى المضمون أو فى الشكل .

- ٥ -

المضمون:

فى رواية « العجوز والبحر » يقف بطل هيمنجواى شامخا ، يستبد وحده بمعظم المساحة ، فوق الطبيعة ، وفوق كل شئ حوله ، يصارع سمك القرش وحده ، دون عون خارجى ، يلقي بمشاعره على البحر والموج والرياح وسائر الظواهر الطبيعية ، يحدث نفسه بنفسه ، ويهيب بها من أجل الصمود والكفاح ، ليس له من هدف سوى أن ينتصر على سمك القرش ، حتى لو كان الثمن أن يفقد سمكته ، وأن تتحول إلى هيكل عظمى ، كل سعادته أن يتناقل هذا الغلام الصغير ، الذى يرمز إلى التاريخ ، اسمه ، وأن يصير أحدىثة فى المستقبل وعلى كل لسان .

وليس الأمر كذلك مع « سندباد فرج » ، فالقدر يرميه فى بحر الصين ، ويمتطى حوتا ، ويطاردهما سمك القرش ، ويتم صراع رهيب بين سمك القرش من ناحية . وبين السندباد والحوت من ناحية أخرى ، ويتم تصوير الصراع بصورة فانتازية خرافية ، يتدخل القدر ، بطريقة يقصر العقل البشرى عن أن يستوعبها . لقد كان الحوت منذ قليل عدوه ، وهو الذى شق السفينة وألقاه فى الماء ، وها هو الآن يرتبط مصيره بمصيره ، ويهيب به وكأنه صديق قديم بأن يسرع وبأن يسابق سمك القرش ، وأخيرا وبشئ يشبه الكرامة التى

لا يد للإنسان فى تصريفها ، ىنجو السندباد من تلك المعركة الرهبة ، التى تشبه ملحمة من ملاحم الصين ، ىنتصر فيها البطل وىنجو من ألسنة النيران التى ىرسلها التنين .

سندباد فرج إذن محروس بعناية الله ، وكأنه موسى عليه السلام ىصنعه الله على عینه ، ىتدخل فى الوقت المناسب لكى ىنجه من الشر العظیم ، وىدخره من أجل الرسالة الكبرى ، تلقیه أمه فى الیم صغیرا ، وداخل صندوق تعبث به الأمواج من كل جانب ، ولس معه أحد سوى الله ، وتحمله المیاة إلى بستان الملك وتقع علیه عین الملكة ، فىرق قلبها ، وتتخذہ ولدا ، وىتحول فرعون من عدو إلى أب وراع .

ولس التشبیه بموسى عليه السلام اختراعا من عندى ، بل إن المقدمات توحى به ، ومقتضیات الروایة تفرضه ، وهو تشبیه کامن فى وجدان المؤلف ، إن لم یعلنه صراحة ، فإن سیر الأحداث تفرضه نتیجة ، فمرة أخرى نجد السندباد یركب بحر الهند ، وىنجه الله من مهلكة كبيرة ، وىحملة زورقه الصغیر ، وكأنه صندوق موسى ، إلى بستان الملك ، لم یكن الزورق زورقه ، فقد أعدہ الآخرون من أجل أنفسهم ، ولكنهم جمیعا ذهبوا ضحیة المال والشهوة ، وبقى هو حده ، العناية تحرسه وتعد له ما لم یكن فى الحساب ، وتراه ابنة الملك فى البستان ، ویرق فؤادها ، وتصبح له زوجة .

وهكذا فى كل مغامرة ، نجد عناية الله هى التى تحرس البطل ، كأنه ولى من الأولیاء ، ونجد حكمة أخرى وراء قدرات الإنسان ، تتدخل فى الوقت المناسب ، وتقرضنا منطقا غیر المنطق البشرى ، الذى یقوم على الأسباب والمسببات ، والمقدمات والنتائج ، هو منطق ، إن صحت هذه الكلمة له لغته المختلفة ، ووسیلته الخاصة ، التى تقوم على الخوارق والكرامات ، وسیر الروایة ىستوعب هذه الخوارق ، بل ىقتضیها ، فلو تم كل شئ داخل الروایة بطریقة هیمنجواى ، لفسدت الروایة ، ولتحولت من جو الفانتازیة والخوارق ، إلى جو عقلانى ، ىضیع فیه السندباد ، وىصبح مثل الهیکل العظمى لسمكة العجوز ، ىضعونها فى متحف للأحیاء المائیة ، ىتفرج علیها الصغیر والكبیر .

فعاية الله هى التى تسیر رواية ألفرید فرج ، وهو المغزى الأخير الذى ىستخلصه السندباد من تجاربه ، ویوصى به ابنه فى نهاية الروایة ، كنوع من التجربة تفوق الذهب والفضة وكل الجواهر الثمينة :

« وهبتك يا ولدى للقلق والمعرفة ، وهبتك للتجربة والأخطار والنجاة . للطبيعة وللإنسان ، ولعناية الله » .

١-٥

لم تكن « عناية الله » هي الملمح الوحيد ، الذى استخلصه ألفريد فرج من رؤية الحضارة العربية الإسلامية . بل هناك ملامح أخرى كثيرة . سنذكرها بعد قليل .

٢-٥

فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية » ، لم أتحدث عن الوسطية ، كنظرية يمكن تلخيصها ، كما هو الحال فى وسطية أرسطو ، فى قضية عقلية وشكلية ، تحمل سلفاً نتائجها مطمورة فى مقدماتها .

ولم أتحدث أيضاً عن الوسطية من منطلق علماء الدين ، الذين يتابعون مظاهرها فى تطبيقات إسلامية ، فى العبادات والمعاملات .

ولكننى تحدثت عن الوسطية ك رؤية حضارية ، لا تقف عند حد التنظير العقلى ، بل تمتد إلى موقف حضارى ينعكس على السلوك والمشاعر ، ولا تقف عند حد تطبيقات يفصلها علماء الإسلام ، ويستشهدون عليها بالآيات والأحاديث ، بل هى باختصار « رؤية » تعكس جوهر حضارة ، يعيش فى ظلالها المسلم وغير المسلم ، ويتأثر بها العربى وغير العربى .

والوسطية بهذا المفهوم لا يمكن تلخيصها فى جملة أو جملتين ، ثم نريح ونستريح ، لأنها فى تحليلها الأخير ، تعكس جوهر حضارة لها جذورها التاريخية ، ولها تطبيقاتها الواقعية ، وتشير إلى « خصوصية » حضارية ، تحدد منهجا وترسم موقفا .

وهى تقوم على تراث تاريخى ، يختلف عن التراث الذى تنتمى إليه وسطية أرسطو ، إن تراثها يضرب بجذور عميقة إلى « الحس الدينى » الذى يمثله ابراهيم عليه السلام وذريته من بعده ، والذى يقوم على الإيمان بقوة أخرى ، لها حكمتها التى تختلف عن العقل الظاهرى ، والتى تحيل النار إلى برد وسلام ، والعصا إلى ثعبان ، والرياح العاتية إلى بساط ممد ، والجن إلى جنود مطيعة ، وغير ذلك من معجزات لا يستوعبها العقل القاصر لأنها تقوم أساسا على « خرق القوانين الطبيعية » التى اعتادها الإنسان فى حياته اليومية ، واطردت على سنة واحدة .

تناثرت ذرية إبراهيم عليه السلام فى بقاع الشرق الأوسط ، ينشرون حكمته ، وكان من نصيب الجزيرة العربية أن حل بها إسماعيل عليه السلام ، يبشر بدعوة أبيه ، التى تقوم على الإيمان بالمطلق والخضوع لحكمته ، التى لا يستطيع العقل البشرى إدراك مراميها .

وتفاعلت هذه الدعوة مع مقتضيات المكان ، الذى يقدم الشيعين متجاورين ومتمايزين ، كما ذكرنا فى فصل « الطبيعة » من الكتاب الأول . فالليل يتجاور مع النهار ويتميز عنه ، وغير ذلك مما يمثل المسودة الأولى للوسطية العربية .

ثم جاء الإسلام فأبقى على هذه المسودة وانطلق منها ، ونفخ فيها من روحه ، ووضعها فى مهب التاريخ ، لقد استلها من التيار العام ومن الالتشكل ، ومنحها خصوصية ، وشكلها فى أنظومة متكاملة ، لها رؤيتها المحددة ، وتطبيقاتها المنسجمة .

ولم تكن إضافة الإسلام متعارضة مع تراث المنطقة ، الذى يمتد قبل الإسلام وحتى دعوة إبراهيم عليه السلام ، أى ما يزيد عن خمسة وعشرين قرنا ، ولم تكن متعارضة مع عبقرية المكان فى شبه الجزيرة العربية وما حولها ، التى أضافت إلى تراث إبراهيم « تنويع » جديدة تتفاعل مع بقية التنوعات . بل إن الإسلام انطلق من تاريخ المنطقة كصورة للزمان ، ومن البيئة العربية كصورة للمكان ، وأضاف إليها فكرة التوازن بين الشيعين المتجاورين . عن طريق وعى لا يسمح لأحدهما أن يتضخم على حساب الآخر ، وجعل هذا التوازن لا يقوم على حساب عقلى ، ولا توازن رياضى ، بل على توفيق الله وهديته ، وهو توفيق يؤدي إلى عقيدة التوكل ، والإيمان بالقضاء والقدر ، ويشمر ما يسمى بمقام السكينة ، وهو مقام يقوم على الحركة والأخذ بالأسباب ، ثم التسليم بالقوة العليا ، فهو غير السكون ، وهو أيضا غير حمية الجاهلية .

وخلاصة القول أن الوسطية ليست مجرد كلمة ، يمكن تلخيصها فى نتيجة عقلية ، بل هى رؤية حضارية ، سبق أن شرحتها فى الكتاب الأول الذى يقوم على متابعة ملامحها والكشف عن خصوصيتها ، وسبق أيضا أن تابعت تطبيقاتها فى الكتاب الثانى ، خلال الفن والجمال والأدب والمنهج ، وغير ذلك مما يمثل رؤية متسقة ، ولكننى هنا يمكن أن أذكر بعض العناوين ، التى تمثل ملامح الوسطية :

١ - الحس الدينى .

٢ - تجاور الشيعين مع تمايزهما .

٣ - الحركة بين الشيئين .

٤ - ضبط الحركة بين الشيئين فيما سميته بالتوازن .

٥ - التوكل .

٥ - السكينة .

٣-٥

حين كتبت الوسطية العربية لم أكن قد قرأت رواية الفريد فرج ، لأنها لم تكن قد صدرت بعد ، وما أظن أن ألفريد فرج قد قرأ الوسطية ، قبل أن يكتب روايته .

ولكن هناك بين الكتابين لقاءً غريباً يصل إلى حد التشابه في الكثير من التفاصيل . إن ما عرضته من ملامح للوسطية ، كان يمثل الجانب النظري ، الذي يفتقر إلى التطبيق في أدبنا المعاصر ، وكل ما استطعت أن أعثر عليه من تطبيق ، ساعة صدور الكتاب الأول سنة ١٩٧٨ م ، هو مأورده « نيرفال » في كتابه « رحلة الشرق » ، من حوادث شعبية ، كان يسمعها على مقاهى استانبول والقاهرة ، وأكثر ما لفتني في هذه الحوادث ذلك الحس الديني ، وهذا التمرد على العقدة بمعناها التقليدي في الرواية الواقعية ، والذي اعتذر عنه « نيرفال » في نهاية كتابه .

ولكن هذه الحوادث كانت تفتقر الخصوصية ، والتجرد من الأساطير اليهودية وغيرها مما يمت إلى روح الشرق ، إن نيرفال يضع الجميع في سلة واحدة ، وتمنيت وقتها لو وجد الكاتب العربي الذي يلور الأمور ، ويبحث عن الخصوصية ، ويحدد الرؤية العربية داخل هذا التيار العام .

إن هذا اللقاء غير المتعمد بين كتاب الوسطية كنظرية ، ورواية الفريد فرج كتطبيق ، لم يأت من باب الصدفة ، فكلاهما يصدران عن جذور واحدة . إن كل ما حددته من خصائص للوسطية كروية حضارية ، تأتي رواية الفريد فرج فتعكسه في عمل أدبي ، وتكون النتيجة كتاباً تنظيرياً ينتزع مصطلحاته من مسيرة تاريخية ، وعملاً أدبياً ينتزع نكهته من رؤية حضارته . ومن هنا نستطيع أن نتخلص من عقدة الآخر ، وإن يكون تفكيرنا منا فينا ، مما يهيئ لوجود أرضية تسمح برؤية معاصرة ، تتأسس على الرؤية التاريخية للحضارة العربية الإسلامية .

تحدثت من قبل عن « عناية الله » التى تتأسس عليها رواية ألفريد فرج ، وتمنحها خصوصية ، تميزها عن رواية « هيمنجواى » وغيره من كتاب الغرب ، ونحاول الآن أن نتابع بقية الملامح فى تلك الرواية .

٥ - ٤

فى فصل الطبيعة أوردت ما ذكره ابن بطوطة عن صديق له ، قد عزم على الرحيل إلى مكة ، واشتد عليه الحر فى الطريق ، ونفذ ما عنده من ماء ، فيقع متهاكاً ويكاد يموت ، لولا أن برد المساء ينعشه ، فيقوم ويسير فى بطن الوادى ، ويجد خيمة ، وتخرج فتاة تسقيه ماء وترد عليه الحياة .

ويصف « نيسنر » فى كتابه « رمال العرب » منظرًا يجمع بين وجهين متضادين فى وقت واحد ، ففي ناحية يجد الرمال والجفاف والموت ، وفى ناحية مجاورة ، يجد الماء والخصب والزرع ، مما يذكره على حد قوله ، بالسهول الخضراء فى وادى النيل ، التى تحيط بها الصحراء القاحلة .

وقد علفت على هذا القول لرحالة قديم وآخر حديث ، بأن الطبيعة العربية ، كشريحة من طبيعة المنطقة ، تقدم الشئيين متجاورين فى لوحة واحدة ، الحياة مع الموت ، والظما مع الماء ، والخصب مع الجذب ، والزرع مع الرمال ، والشقاء مع السعادة .

ويقع ألفريد فرج على هذه الخاصية ، فيعد أن تحطمت سفينة السندباد على جبل المغناطيس ، وتلقى به المياه إلى شاطئ كله ركام وحطام ، يصعد السندباد فوق جبل فيجد منظرًا مختلفًا تمام الاختلاف « فلما وصلت فوق وجدت الدنيا غير الدنيا ، فإني قادم من فوق ركام السفن ، والشاطئ الصخرى القاحل ، ومعالن الكوارث ، ومدافن الموتى ، إلى جنة خضراء ذات طيور وحياة » (ص ١٤٥) .

وهو شئ لا يأتى عرضاً عند ألفريد . بل ينبث فى الرواية ، ويعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية ، ويلقى بظلاله على أحداث الرواية .

ففى البداية وفى الفصل الأول ، يقدم المؤلف منظرًا بهيجا للسندباد وصنجه ، يضحكون ويصخبون ويرقصون ويغنون . وعقب هذا المنظر مباشرة ، يقدم المؤلف منظرًا آخر يختلف عن ذلك ، وبلا تمهيد أو رابط بين المنظرين ، فالأجراس تدق معلنة بيع كل ما يملك السندباد من ثروة ، ويصبح فقيرًا ، وينتقل فى غمضة عين من حال إلى حال .

وفى النهاية وفى الفصل الأخير ، نجد زوجة السندباد وابنه فى حالة حزن بعد الانباء بوفاة السندباد ، وفجأة وبلا مقدمات يدخل عليها السندباد ، فيرتميان فى أحضانه ، ويتبدل الأمر من حال إلى حال .

وتتعاقب مثل هذه المناظر وتتجاور ، وينتقل البطل فى أحيان كثيرة من حالة إلى حالة مضادة ، ويكون هذا الانتقال فجأة وبلا تمهيد . وقد يظن الناقد الذى تعود على الترتيب المنطقي ، وسياق الأحداث ، والتمهيد للانتقالات ، قد يظن أن هذه الرواية تفتقر الرابطة ، وتخضع للانتقالات المفاجئة ، ولكن ألفريد فرج يفعل ذلك عن وعى بسياق الجنس الأدبي ، الذى يكتب من خلاله ، وهو سياق يقتضى منطقاً غير المنطق الذى تخضع له الرواية التقليدية .

فهذه الانتقالات المفاجئة التى تصل إلى حد التجاور بين الأضداد ، إنما هى مسيرة بقوة عليا ، يخضع لها السندباد خلال رحلاته ، ونجدّه ينتقل من حال إلى حال ، فجأة وبلا تمهيد ، وبطريقة يعجز عن إدراكها العقل الظاهري ، فقد يكون غريقاً « وفجأة » يسر الله له لوحاً من خشب ، وقد يكون فقيراً « وفجأة » يأتيه من يخبر بأن الوالى يبحث عنه من أجل وصية له مقدارها عشرة آلاف دينار ، وقد يكون سجيناً وفجأة تأتيه فتاة تمشى على استحياء وتيسر له سبيل الهرب ، وقد يكون ضالاً فى الصحراء « وفجأة » يسر الله له خيمة وقطرة ماء تمسك عليه الحياة .

تماماً مثلما ما حدث مع موسى عليه السلام ، فقد يكون صغيراً ملقى فى اليم ثم يسر الله له امرأة فرعون ، فتتخذة قرة عين ، وقد يكون ضالاً فى الصحراء يدعو الله « رب إني لما أنزلت إليّ من خير فقير » ثم يسر الله له فتاة تمشى على استحياء وتقول له « إن أبى يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا » ، ولم يكن التشابه بين القصتين من باب التأثير والتأثير أو من باب النقل المباشر ، بل لأن كل منهما يخضعان لتلك القوة العليا ، التى تسيّر الأحداث ، وتحرس البطل الموعود .

إن « فجأة » هنا إنما تكون كذلك بمنطق العقل الظاهر ، ولكنها بمنطق الحكمة الإلهية ليست « فجأة » ، لأنها خاضعة لرؤية شاملة ، تتخطى اللحظة الآنية ، وتكسر حدود الزمن ، وترى الماضى والحاضر والمستقبل فى لحة خاطفة ، وحينئذ تختلف النتائج ، ويدرك العقل الظاهر قصوره وتسرع فى الحكم ، إن العبد الصالح يكشف لموسى الحكمة الخفية ، وراء ما يراه خارجاً عن المتعارف عليه .

والأمر كذلك مع السندباد ، فهو يدرك الحكمة الخفية ، ويرى أن الكثير مما ضاق به ، وسخط من أجله ، كان يحمل فى طياته الخير الكثير ، فرب ضارة نافعة ، وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى أن تحبوا شيئا وهو شر لكم ، وذلك هو المغزى الأخير الذى تعلمه من رحلاته فهو يكشف زوجه فى النهاية وفى جلسة عائلية ، بأن هذه المغامرات لو لم تكن لما استطاع أن يعيش تلك اللحظة معها ومع ابنهما ومع تلك الخيرات التى تتوافر لهما .

وفى ظل تلك الحكمة الخفية تتغير المواقف ، فالإنسان هنا ليس مثل عجوز هيمنجواى ، يعتمد على ذاته فقط ، ويكافح دون سند خارجى ، إنه يعتمد على تلك القوة الخفية ، أو بعبارة أخرى إنه يتوكل ، وهذا عين ما فعله السندباد منذ البداية ، إنه يتعلم الدرس فى البصرة وقبل الرحيل ، فالنار لا تحرق هؤلاء الذين يقتحمونها بثقة ، وهكذا بمنحه التوكل قوة لا تعادلها قوة إنها قوة الاقتحام ، التى يوصيه بها شيخه حين رآه جزعا ساخطا بعد تنكر الأصدقاء له ، ولولا تلك القوة لما استطاع السندباد أن يصبر على مغامراته ، إنه يقتحم ثم يعود ، ثم يقتحم ليعود ، ويعود ليقترح ، ويظل هكذا متوكلا على الله طالبا منه الهداية والعون ، حتى يفتح الله له مقام السكينة ، وحتى يصل إلى مقام الرضا ، ولكن بعد أن صبر ووعى الدرس ، ولم يعد شابا ساخطا صغيرا ، يقف عند الظاهر ، وتحطمه أول تجربة ، يقول لصديقه :

« لم أعد ذلك الطفل الذى يبكى إن تنكر له الأصدقاء ، أو يقنط إن دار عليه الزمان ، تعلمت أن الحياة لها أطوارها وفيها الحل والمر . وعلى الإنسان أن يرضى بها كما تكون ، وأن يقنع بما قسم الله » .

٥-٥

وهذه الدلالة المضمونية - أو قل هذا الحس الدينى - قد ألفت بظلالها على كل منحنيات الرواية ، مما يمثل بؤرة ارتكازية ، لا تأتى صدفة أو عابرة ، ولكنها تأتى من باب الوعى والقصد . ويمكن أن تشير إلى المعالم الرئيسة لهذا الحس الدينى داخل الرواية ، على النحو الآتى :

١ - يحمل السندباد رؤيته الحضارية داخله ، فمنذ البداية يخرج متوكلا على الله ، قد زوده شيخه بنصائحه التى تدعوه إلى اقتحام المجهول ، وعدم الخوف فإن الله معه ، وهو يشق كل مغامرة بإحساس أن هناك من يرعاه ، وعند اشتداد الأزمة لا يسقط ،

ولا يعبت ، ولكن تطفو على لسانه الكثير من اللوازم الدينية ، التي ينزها المؤلف خلال الرواية من مثل :

إن شاء الله - لا إله إلا الله محمد رسول الله - لا حول ولا قوة إلا بالله -
الله الحامى - يا أهل الله - يا مسلمين - والله المنجى - وسبحان الله - الخيرة فيما
اختاره الله - الله يسلم - والله معكم - الحمد لله - بارك الله فيك - بإذن الله -
بعون الله .

وغير ذلك من لوازم تكرر لفظ الجلالة وترد على اللسان طواعية وعند الملمات ،
وحين تغيب عن الإنسان معارفه ومكتسباته ، ولكن يبقى له هذا الوجدان داخله ، يطفو
على لسانه فجأة ، وكأنه مانعة الصواعق ، تحميه من السقوط والتردى .

٢ - تخضع هذه الرواية فى كثير من مواقفها إلى أشياء خارقة ، وإلى كرامات تند
عن العقل البشرى ، لأنها لا تخضع للأسباب والمسببات ، ولا للمقدمات والنتائج ، ولا
لغير ذلك من أوليات اعتادها العقل البشرى فى حياته اليومية والعملية .

إن كبير الهنود حين يسمع بنجاة السندباد من مغامراته لا يصدقه ، لأنه يحتكم
إلى المقياس العقلى الذى اعتاده ، ويقول له ساخرا :

« شئ يصعب تصديقه ، أما لسانه فعربى ، ولكن سفره أربع سفرات مستحيلة ،
ونجاته من الموت أربع مرات ، فى جملة عربية واحدة ، لا يستقيم فى النحو أو فى
الصرف كما يقولون فى لغتهم . فضلا عن نجاته من وادى الماس ، الذى لم نعلم أن
أحدا سقط فيه ، ونجا من افتراس الأفاعى » (ص ٥٧) .

ويزداد عجبه حين يفتشه ولا يجد معه سلاحاً ، فيتهدد ويقول « هذا أعجب
ما فى » قصته ، نعم ، هذا أعجب ما فى القصة بمقياس العقل البشرى ، وبمقياس
اللغة التى يضعها البشر ، وتخضع للمعنى واللفهم ، أما بمقياس الحكمة الخفية ، فليس
عجبا إن إنسانا لا يملك سلاحاً ، فيتغلب على الأفاعى والقرود الشياطين والقتلة
والمجرمين ، ولا تمضى صفحات على هذه الجملة من كبير القوم ، حتى يرسل الله
مطرا فيخمد النار التى أعدوها للخلاص منه ، وفى جو طقوس يتعد عن المسلمات
العقلية .

كأننا لزاء قصة ابراهيم عليه السلام تتكرر من جديد ، ولعل هذا يفسر إحالاتي من

قبل إلى حوت يونس ، وصندوق موسى ، والآن إلى نار إبراهيم ، لكي أشير إلى هذا الجنس الأدبي ، الذى يدور تحت عناية الله ، ويخضع لحكمته .

إن فصل « الوصية » ملىء بالمفاجآت والأسرار ، فسندباد يكون فقيراً ، وفجأة وعلى غير انتظار يأتيه صوت « قم فالقاضى يطلبك » ، ويتحول فى غمضة عين من فقير إلى غنى ، ويأتيه ثلاثة غرباء فى جو غامض ملىء بالأسرار ، ثم يتركونه بطريقة مثيرة وغامضة أيضاً ، بعد أن يتركوا له محارة تصدر أصواتا سحرية ، أدرك منها أنها نداء البحر ، وأن قدره مرتبط بمغامرة أخرى فى جزيرة العشق .

وقد يضيق الناقد التقليدى بهذه المفاجآت والخوارق والأسرار ، ولكن الناقد الذى يتقمص هذا الجنس الأدبي ، يرى أن كل هذا مطلوب ومبرر ، لأنه إزاء جنس لا يخضع للصرامة العقلية ، ويتحرك خلال رؤية حضارية ، تدور تحت عين المطلق ، وتعطى للأسرار والخوارق حيزاً كبيراً فى تسيير الأحداث .

٣ - ولعل هذا ما يبرر استخدام كلمة « فجأة » فى مناسبات كثيرة فى الرواية ، يتعب القارئ فى إحصائها ^(١) . ولكن يكفى أن نتأمل بعض الجمل :

« وفجأة رأيت فى عرض البحر سفينة » (ص ٤٤) .

« وفجأة رأيت من فوق تل مرتفع ذلك الشئ العجيب » (ص ٤٩) .

« داهمنا فجأة جبل شاهق » (ص ٥١) .

« رأيت فجأة شيئاً يسقط من حالك » (ص ٥٣) .

وغير ذلك من جمل تتوارد بكثرة ، لتشير إلى تلك القوة العليا التى تتدخل فى الوقت المناسب فتنتقل الإنسان من حال إلى حال ولتعلمه أن دوام الحال من المحال ، وأن الاعتماد على قدراته الذاتية ، حتى لو كانت فى مثل قدرات عجوز هيمنجواى ، شئ من الغرور ، يدل على الجهل وقلة الخبرة . إن موسى عليه السلام خطب يوماً فى بنى إسرائيل بأنه أعلم الناس ، فأعطاه العبد الصالح درساً قاسياً ، وخلال تجارب لخصها فى النهاية بأن علمه لا ينقص من علم الله إلا مقدار ما ينقص حسو العصفور من هذا البحر الشاسع .

(١) انظر مثلاً الصفحات : ٤٤ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٣ - ٦٥ - ٧١ - ١٠٧ - ١٠٩ - ١١٢ - ١٢٣ - ١٣٤ - ١٣٥ .

إن ألفريد فرج لم يخضع عنصر « فجأة » للتفسير العلمى ، كما أخضعها نجيب محفوظ حين فسرها بقانون الوراثة فى روايته « الحرافيش » ، أو كما يراها بعض الأدباء من أصحاب الرواية التقليدية نوعا من الجنون أو الاختلاط أو المرض كما نرى فى الشيخ سيد العبيط ، أو الشيخ جمعه ، أو عم متولى ، أو غير ذلك من نماذج أولع بها محمود تيمور ، وفسر سلوكها الغريب بالاختلاط والمرض والجنون .

إن عنصر المفاجأة عند ألفريد فرج له ما يبرره من واقع الجنس الأدبى ، الذى جاءت روايته على سياقه ، وهو جنس يخضع المفاجأة لمنطق يتجاوز المنطق البشرى ، قد تكون مفاجأة بالمقاييس العقلية المتداولة ، ولكنها بمقاييس الحكمة الإلهية ليست مفاجأة ، لأنها تخضع لرؤية شاملة ، تلغى الحدود بين الماضى والحاضر والمستقبل ، ولا تقف عند لحظة آنية ، « إن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون » ، لأن المقاييس تختلف ، ولا بد أن تؤدى إلى اختلاف النتائج ، فما تظنونونه الآن شرا هو فى علم الله خيرا ، وإن مع العسر يسرا .

إن كلمة « فجأة » ترد بكثرة خلال صفحات الرواية ، ولا يعادلها فى ذلك إلا وردد كلمة « الله » كما رأينا عند استعراض اللوازم الدينية ، التى ترد على لسان السندباد عند الأزمات ، ومن هنا ينبغى أن نفهم عنصر المفاجأة فى مقابل العنصر الآخر الذى يمثله لفظ الجلالة . فعنصر المفاجأة . هنا يقابله عنصر القوة العليا ، فتحيلها إلى شئ مبرر ، وتخضعها إلى كلمة تتجاوز المنطق البشرى ، المحصور فى اللحظة الآنية .

٤ - إن عنصر المفاجأة فى هذه الرواية لا يحمل معنى بدائيا ، يشير إلى انعدام المنطق ، وانحدار القيم العقلية ، بل إنه يشير إلى معنى فوق المنطق والعقل ، ويتصل بالحكمة الإلهية .

ومن هنا نرى أن ألفريد يجعل هذا العنصر أرقى من الخرافة من ناحية ، وأرقى من التفكير المادى من ناحية أخرى .

الخرافة ترتبط بالبدائية ، وتمثل الحد الأدنى فى سلم التطور البشرى . لأنها لا تخضع لضابط ، سواء كان هذا الضابط مستمدا من العقل البشرى ، أو مما هو وراء العقل البشرى .

وكاد السندباد يذهب ضحية الخرافة فى إحدى رحلاته ، فالمطر قد شح فى بلاد الهند ، وكان من طقوسهم أن يأخذوا فألهم على أول غريب يدخل المدينة « إن أمطرت

السماء بعد الصلاة أكرموه ، وإن لم تمطر قصوا رقبتهم ، وكان الغريب هذه المرة هو السندباد ، الذى ضاق بهذه الخرافة لأنها تمثل الجهل والتخلف ، وصاح محنقا : « اللهم اهلك هذه البلاد بالظمأ ، حتى يقتل كبيرهم صغيرهم ، ويفتك صغيرهم بكبيرهم . اللهم اقتلهم بغياهم إن لم يفتك بهم ظمأهم ، فإن قتلهم الناس الأبرياء بخرافات الفال والتطير ، شر لا تعرفه قردة الغابات ، ولا يستحقون معه الحياة . » (ص ٦٣) ولكن القوة العليا تتدخل فى الوقت المناسب ، وتنقذه بشئ يشبه الكرامة .

وفى رحلة أخرى إلى بلاد الهند ، يدور بين السندباد وملك الجزيرة حوار يكشف عن عقليتين ، العقلية الأولى يمثلها الملك الذى لا يؤمن إلا بما يرى ويسمع ، ومع ذلك يظن أنه يعرف كل شئ . والعقلية الأخرى يمثلها السندباد ، الذى يؤمن بالغيبيات التى هى وراء السمع والبصر .

ويبدو خلال هذا الحوار أن السندباد يمثل درجة أعلى فى سلم التطور الحضارى ، فالملك ضيق الأفق ، وجزيرته غير متطورة ، ويحتويه السندباد من موقفه الحضارى ، ويهره بمنتجاته الصناعية ، وبقدراته على الحكايات ورواية الغرائب ، مما يجعل ابنة الملك تقول لأبيها : « أبقه يا أبى ، أبقه فى بلادنا ، ليحكى لنا مزيدا من أخبار مالم نر وما لم نسمع به » (ص ١٥١) .

إن كل هذا يعنى أن ألفريد منحاز لرؤية حضارته ، التى تقوم على الإيمان بالغيب ، ويرى ذلك تطورا فى درجة السلم الحضارى ، تفوق التفكير الخرافى كصورة بدائية متخلفة ، وتفوق التفكير المادى كصورة قاصرة غيبية ، وبهذا يبدو السندباد عقب التجربتين مميزا ، فبعد سقوط المطر فى التجربة الأولى يكرمه القوم ، ويتباركون به . وهو فى التجربة الثانية يتحول إلى معلم ، ينقل شعب الجزيرة إلى حياة التحضر والرفاهية .

- ٦ -

الشكل :

المضمون فى هذه الرواية يخلق شكله ، والشكل يخلق مضمونه ، ويتناغم الاثنان فى بنية واحد كالكائن الحى .

كتب الحكيم روايته « أشعب » وغلب جانب الشكل ، فجاءت تقليدا أمينا لمقامات الحريرى ، يخلو من الروح ، وتشبه « الأرابيسك » فى أضرحة الأولياء ، لا يبعث الحياة فيه أدخنة البخور ، ولا دعوات المريدين .

وأعاد نجيب محفوظ أحداث الليالى ، وعكس أجواءها المبهرة ، ولكن فى شكل يزيد من حدة الصراع ، ويفرق فى الرمز ، ويشعل التوتر ، ويحمل الحوار الكثير من الدلالات الفلسفية ، فجاءت روايته أشبه بلعبة التحطيط يؤديها الراقصون على صحن الدبسكو . أما رواية ألفريد فرج فإن مضمونها يخلق شكلها ، وشكلها يحار مضمونها ، ويندغم الاثنان فى بنية واحدة ، فجاءت جميلة ، متسقة الملامح . تشر انماء الجميلة ، وترضى اللذة العقلية ، وكأنها عروسة المولد ملفوفة فى قصب من ذهب .

١-٦

تقرأ سندباد فرج فكأنك تقرأ سندباد الليالى ، التلقائية نفسها ، والفانتازية نفسها ، وقد أضيف إليهما صنعة فنان معاصر . يستخدم خبرته وثقافته فى خلق جو من الحركة يتميز بالإبهار الفنى ، والتحليق فى عالم الأساطير والخيال ، ويتحول فيه المؤلف إلى مخرج ماهر . ينتقل من الصين ، إلى الهند ، إلى عالم البحار ، إلى عالم الغابة ، إلى عالم المتوحشين ، إلى جزيرة القروء ، وكأننا إزاء فيلم مثير من الرسوم المتحركة ، يرضى الكبار قبل الصغار ، لأنه يخاطب جانب الطفولة عند الجميع ، فقد كان السندباد يحمل داخله براءة الطفولة ، التى ظلت كامنة ، لم تفسدها التجارب المريرة ، ولا تنكر الأصدقاء ، أو كما قال عنه شيخه : « ما زالت براءة الصبا فى قلب هذا الولد بعد كل ما عاناه ، فما أعجب ذلك » (ص ١٠٠) .

يبدو المؤلف فى تلك الرواية طفوليا تلقائيا ، ولكن عن خبرة وحكمة ، فهو يعرف كيف يسكب قطراته : متى وأين ولمن . يرضى فى الكبير فضوله ، ويرضى فى الصغير براءته ، فتتعلق المعرفة مع البراءة ، كما تعانق من قبل المضمون مع الشكل .

٢-٦

الحركة فى رواية فرج ليست للبهجة ، وليست هى أشبه بالرسوم المتحركة إلا فى المظهر فقط ، لأن وراءها نعمة قدرية ، ويبدو السندباد خلال الرواية كأنه معلق بين أصبعين من أصابع الرحمن ، يقلبهما أنى شاء ، إنه مشدود وإلى تلك القوة الخفية ، تحركه النداءات والأسرار ، يبدو ملسوعا قلعا ، ولكن دون أن يصل إل حد التوتر والسخط ، فهو قلق محكوم بالوسطية ، وخلال عنصر التوكل ، الذى يضيف عليه السكينة والرضا بقدره .

إن هذه النعمة القدرية هى نتيجة للقوة العليا ، التى تشكل مصير الإنسان ، ولا

تركه وحده يعتمد على قدراته الذاتية ، وقد فصلنا ذلك من قبل ، ونريد أن نضيف إليه الآن انعكاس هذه الحركة على « الصيغة اللغوية » فى أسلوب الرواية ، فجاءت جملها قصيرة ، لاهثة ، مليئة بمفردات المفاجأة من مثل : فجأة ، ومفاجئ ، وللوهلة الأولى واقتحم ، وأيضاً بأدوات التعجب ، والاستغاة ، وحروف الاستدراك والإضراب ، من مثل :

« فما أعجب ذلك ! » . (ص ١٠٠)

« ولكن شيئاً ما ضربنى على وجهى » . (ص ١٢٥)

« فهتفت بصوت مبحوح : النجدة ! » . (ص ١٢٥)

« كنا فى سمر وضحك وطرب ، ولكن صبيحة ... » . (ص ١٣٢)

« وأخذتنى الغشية » . (ص ١٣٤)

« وخطفت قلوبنا المفاجأة » . (ص ١٣٤)

« فإذا الجند أحاطوا بى » . (ص ١٥٥)

« فما رأيت إلا باب القاعة يفتح على مصراعيه ، وتدخل حياة » . (ص ٢٠١)

« فما سمعنا إلا باب القاعة يفتح عنوة ، ويظهر منه الدلال » . (ص ٢٠٣)

« فما راغنى إلا رخ هائل يصفق بجناحيه » . (ص ٥٠)

وتتأثر مثل تلك الجمل المليئة بالأدوات المشحونة ، فتجسد عنصر المفاجأة ، وهو عنصر كما ذكرنا يخضع لقوة عليا ، تحركه من أصبع إلى أصبع ، ولكنها ليست قوة غاشمة عابثة ، لأنها ترعى الإنسان الموعود . ، والذي يحمل فى داخله قلباً نقياً ، وبراءة مثل براءة الأطفال ، وتلقنه الدرس بحكمة ويقدر ، وتهيئه لدوره المنتظر .

٦-٣

ألفريد فرج لا يقلد الليالى ولا يستوحىها ، بمعنى أنه لا يعيدها فى ثوبها القديم كما بفعل كهنة الماضى ، ولا يؤول لها فى رموز فلسفية كما يفعل عباد الغرب ، إنه ، ببساطة ، يخلق لياليه الخاصة .

هو حقاً يستخدم مادة من مغامرات السندباد كما روتها شهر زاد . ولكنه بعد أن يدخلها فى معمل ، ويضيف إليها أحداثاً من صناعه ، من نفس العينة ، ونفس المقدار ، ويمزج الجميع فى هيئة جديدة ، هى سندباد فرج ، ينطلق من القديم ، ويختلف عنه ، ولكن لا يعارضه ، فالروح واحدة ، والثوب الخارجى واحد .

إن فصل « قسمة الكنز » ، مثلاً ، ينطلق من مادة المغامرة التي قام بها السندباد فى لىالى شهرزاد نحو جبل المغناطيس ، ولكنه يضيف إليها مغامرات الرفاق بعد أن نجوا ، ووصلوا إلى الشاطئ ، ووجدوا الأموال والكنوز ، التي تركها أصحابها ، ولكن المغامرات الجديدة لا تختلف فى نكهتها عن المغامرات القديمة ، نفس الأهوال ، ونفس « الفانتازية » ، ونفس التلقائية ، حتى العبارة فى النهاية يستخلصها بنفس الطريقة ، ولا يخرج عن رؤية حضارته ، التي تزهد فى المال وتنفر من الجشع :

« ها أنا أصبح فى النهر فوق كنوز قارون ، ولا أملك نفسى التي تجيش بالقشعريرة ، وأنا أتذكركم رجلاً فقد حياته فوق هذا الكنز ، وكم من الأصدقاء والرفاق والأبناء والأرامل ، سيكون اليوم رجالاً ماتوا هنا ، وهم لا يعرفون تفاهة السبب الذي قتل به أحبابهم » (ص ١٤٦) .

٤ - ٦

وقصة « حياة » مختلفة من أولها إلى آخرها ، ولكنها مع ذلك ليست مختلفة ، لأنها تخضع لمنطق الليالى فى ثوبها القديم ، فحياة مثل هند ودعد وسلامد وغيرهن مما تزخر بهن الكتب القديمة من أمثال مصارع العشاق وتزيين الأسواق . ولكن ألفريد فرج يدمجها فى نسيج الرواية ، فلا تحس أنها مختلفة أو مصنوعة .

إنها تخضع لمنطق الرواية ، وتقف عند حدود قصص الحب ، وما تثيره من مشاعر أو انفعالات ، قد تكون غيرة أو هوى ، ولكنها على أى حال لا يخرج بها المؤلف عن مجال هذا الوجود الأدمى ، إلى مجال الفلسفة والرمز ، وحين يحس المؤلف فى فصل « عودة حياة » أنه يقترب بها إلى عتبات الرومانتيكية ، وأنه يرمز بها إلى العاطفة التي تتغلب على العقل ، فإنه يفر من ذلك بسرعة ، ويعود إلى لىاليه وغنائه وشعره ، وإلى أحضان حبيبته ، وابنه الذي بشر به الساعة ، ويتعبره هديته الغالية .

ليست قصة حياة مثل قصص الحب الأخرى ، فى الرواية التاريخية . التي تستبد بالساحة ، وتصرف القارئ عن الأحداث التاريخية . وتغرقه فى جو من الرومانسية والمتعة ، وقد يصل بها الأمر ، كما هو الحال مع جورجى زيدان ، إلى تشويه التاريخ ، وتحويل الأبطال إلى دمية فى يد النساء ، على نحو ما فصلنا من قبل فى فصل « تغريب التراث » . إنها قصة من داخل البيت ، ومندمجة مع السياق العام .

وما قلته عن قصة حياة ، أو عن جبل المغناطيس ، يمكن أن أقوله عن كل فصول الرواية وأحداثها . مغامرات مصنوعة لا تختلف في روحها عن مغامرات السندباد كما ترونها شهر زاد ، نفس الإبهار ، والأحداث ، والحوار ، والنكهة ، وسائر الظلال . إنها رواية منتحمة ، تأتي من داخل البيت ، وكل ما فيها مصنوع من البيئة المحلية ، الأخشاب والمادة والتراب والطين ، حتى البنائين والفعلة ، وتكون النتيجة بيتا من واقع البيئة ، يحس الإنسان بأنه من صنعه ، وبأنه من سكانه ، ويتحرك على راحته ، وتربطه ألفة بهذا البيت ، فلا توجد المدفأة الانجليزية ، ولا الستائر الغامقة ، ولا المدخنة ، ولا بيت الكلاب والخنازير ، ولا تكييف الهواء ، فكل شيء يتفاعل مع الطبيعة حوله ، والبناء يستغل حركة الرياح حوله . وانكسار الضوء ، وحركة الظلال ، وملاقف الهواء ، في تشييد بيت يندمج في البيئة ، ويتبادل معها الدفء والظل والحنان .

إن سياق الجنس الأدبي يفرض مقتضياته على بنية الرواية ، وينعكس في مظاهر عديدة تتخلل الرواية ، ويمكن أن نضرب المثال بثلاثة مظاهر هي :-

الأول : صورة خارجية لمنهج التأليف الأدبي كما ارتضاه القدماء ، وهو منهج شرحناه في فصل الأدب من الكتاب الثاني ، وطبقناه على المقامات في فصل « الشكل الأصيل » من الكتاب الرابع .

الرواية تعتمد على الراوى ، وتميل إلى السرد ، وتستخدم ضمير المتكلم كما كان يفعل سندباد شهر زاد ، وهى تنتقل من الجدل إلى الهزل ، ومن الحكمة إلى الغناء ، فبجانب الحس الدينى الذى يمثلها فصل « الوصية » ، نجد الشعر والغناء كما فى فصل « جوهرة » .

إن القدماء تعمدوا هذا المنهج ، ونصوا عليه فى المقدمة ، أو فيما يسمونه « خطبة الكتاب » ، بقصد دفع الملل عن القارئ ، أو بقصد ما يسمونه « الإحماس » وهو أن تنتقل البعير من عشب إلى عشب ، وكذلك القارئ ينتقل فى هذه الرواية ، وهو يحس بالتجدد والنشاط ، فضلا عن أنها تثير متعة الحواس ، سون إسراف فى الجوانب العقلية أو التحليلات النفسية ، وكأن القارئ يلتهم قطعة من الفالوذينج حلوة المذاق .

الثانى : يتمثل فى توظيف الشعر ، فقد كان القدماء يستخدمون الشعر فى حكاياتهم القصصية ، يرضون الذوق العربى ، ويستخدمون إمكاناته فى مواقف أدبية ،

سبق أن شرحناها بالتفصيل فى كتاب « قصص العشاق النثرية » .

ولم يقف ألفريد عند حد استخدام النصوص الشعرية كشواهد أدبية ، بل وظفها بطريقة تلقائية ، فتأتى ملتبسة بالسياق ، وكأنها ألفت من أجله ، أو ألفت هو من أجلها .
فى الفصل الأول يمر السندباد بحالتين مختلفتين ، ولكنهما متجاورتين كعادة ألفريد فى النظر إلى الوجهين يكمل أحدهما الآخر ، كما يكمل وجهها العملة الواحدة أحدهما الآخر . يكون السندباد فى الحالة الأولى سعيداً يغنى ويخرج مع أصدقائه ، وفحاة ينقلنا المؤلف إلى الحالة الثانية وقد أصبح السندباد فقيراً لا يملك طعام يومه .
ويأتى الشعر فيصاحب كل حالة ، ويلتبس مع كل موقف ، ونستمع إلى جوهرة وهى تغنى فى الحالة الأولى :

منا كنت إلا حلماً رأت عيني فى الوسن
يا سمح الفعل وما أحسن من كل حسن

ثم نستمع إليها وهى تغنى فى الحالة الثانية :

سلم الأمر للقضا فهو للنفس أنفع
كل ما راح وانقضى ليس بالحزن يرجع

والشعر فى كلتا الحالتين يأتى ملتبسا بموقفه ، لا نفور ولا تكلف ، ويحقق وظيفته الفنية ، فهو يدفع المستمعين فى الحالة الأولى إلى الخروج عن وقارهم ، فيلقون العمائم ويصيحون ويرقصون ، وكأننا فى مجالس السمر والمتعة التى وصفها لنا أبو الفرج فى أغانيه ، وهو فى الحالة الثانية يدفع شهر زاد إلى التأسى والرضا بالقضاء والقدر ، وهكذا الشعر فى كل فصول الرواية يأتى فى موضعه ومناسبا لروح الرواية حتى فى بحوره وتجزئاته ، مما يجعل ألفريد فى هذا الجانب فريداً بين كتاب عصره .

الثالث : عدم الإيغال ، فالمؤلف يقف عند الطبقة الخارجية ، ولا يوغل إلى ما تحتها . فلا يسرف فى صراع ولا فى رمز ، ولا يجهد قارئه فى تحليلات نفسية وتشقيقات ذهنية ، فكل شئ يقدم نفسه بسهولة ، ويعرض ذاته كالغانية اللعوب ، ولكنها غانية ليست مبتذلة ولا من بنات الهوى ، إنها صورة من جوهرة أو حياة ، تقرض الشعر ، وتجد الغناء ، وتعرف متى تقول ، ومتى تكف .

إن كل ما فى الرواية يتناسب مع سياقها كجنس أدبي ، يقوم على الخفة ، وهى

خفة لا تعنى السطحية فهذا مرفوض فى عالم الأدب ، ولكنها خفة بمعنى الظرف والسهولة ، كقطعة الشيكولاتة تذوب على اللسان دون جهد ، ولن نستطيع أن نتابع انعكاسات هذه الخفة على جوانب الرواية ، ولكن يكفى من باب المثل ، أن نقف عند جنبين ، أحدهما يتعلق بجانب الدلالة ، والآخر يتعلق بالعناصر الفنية .

فالدلالة فى هذه الرواية لا توغل فى تساؤلات عن عناصر الكون ، ولا فى جدل فلسفى عن البيضة والدجاجة ، انها سهلة تتصف بالحكمة العملية ، التى يستخلصها السندباد من واقع تجاربه ، وتمشى مع عنصر الحكمة فى التراث القصصى ، الذى لا يوغل فى التجريديات ولكن يستخلص عناصره من مادة الحياة ، والخيال فيها يمتزج مع الواقع ، فى وسطية سبق أن شرحناها ونحن نتحدث عن « مفهوم اللذة » فى فصل « الأدب » ، وقلنا إنه مفهوم يبدأ من الحس ليصل إلى المطلق ، دون أن يغلب أحدهما على الآخر ، فلو غلب جانب الحس لكان من أهل المادة ، ولو غلب جانب المطلق لكان من أهل التصوف من أصحاب وحدة الوجود ، وكلاهما يمثل إيجاباً تضيق به الوسطية ، التى تعكس تركيبة الإنسان العربى .

إن للمؤلف حساسية الفنية فى التهرب من القضايا الميتافيزيقية ، لأنه يعى جيداً أن هذا لا يتناسب مع مقتضيات روايته ، فالسندباد فى فصل « الحياة بعد الموت » ، يدفن حياً مع زوجه التى ماتت ، كما هى عادة أهل الهند ، ويتحول فى مقبرته إلى وحش ، يسطو على الأموات ، ويقتل وينهب ، ويصيبه شئ من التساؤل ، ينهى به هذا الفصل ويقول :

« إنى لم أكن فى حياتى أبداً غير هذا الشحاذ السراق الرث الفظ المتوحش المسكين ، أحمل جواهرى على كتفى ، وأطلب حياتى من الموت ، وزادى من الجوع ، ومائى من الظمأ ، وسعادتى من الشقاء ، والعدل من الظالمين ، كمن يطلب الماء والزرع من الصخر الصلب » .

يكاد السندباد هنا يلج إلى عالم الفلسفة ، ويدخل فى التساؤلات العيشية ، ويعترض على سنة الله ، وتكاد الرواية تخرج بذلك عن سياقها المعهود ، ولكن المؤلف بحاسته الفنية يتدخل ، فيوقف هذا الفصل عند تلك الأسطر المحدودة ، ويكف عن التساؤلات ، ويأتى الفصل الذى يليه « قطرة ماء » - وللعنوان دلالة - فيعاقب السندباد على وحشيته ، بل وربما أيضاً على فلسفته وتساؤلاته ، فيتوه فى

الصحراء ، ولا تنفعه كل أمواله من أجل قطرة ماء .

وقلنا إن للعنوان دلالة ، إشارة إلى أن الحكمة منتزعة من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وهى رؤية تحذر من الجشع والتكالب على المادة ، وتدعو إلى القناعة والتواضع والرضا ، فكل ما فى الدنيا من جواهر ومتاع ، جد السندباد فى الحصول عليه ، لا يساوى قطرة ماء ، وهذا هو الدرس الذى تعلمه موسى من العبد الصالح ، فحين اغتر موسى بعلمه أخبره العبد الصالح بأن كل ما حصله لا يساوى قطرة ماء يحسوها هذا العصفور من المحيط الواسع ، وهكذا يفر المؤلف بسرعة من منطقة التفلسف ، ويعيد بطله ، بعد تجربة مريرة ، إلى حياة الرضا والقناعة . التى تهدف إليها الرواية ، عبر تجارب ومغامرات ، تنتهى بالبطل إلى أن يتعلم الدرس .

أما العناصر الفنية فإن كل شئ فى الرواية يتم بخفة ، سواء فى تصوير الشخصية ، أو رسم الصراع ، أو توظيف الحوار ، يظل كل ذلك لغة سهلة ، كأنها لغة الحكايات الشعبية ، التى يحكيها الراوى على المقاهى .

إن الحوار مثلاً يأتى امتداداً طبيعياً للموقف الذى تعيشه الشخصيات ، لا ظلال مفروضة للمؤلف ، ولا إسقاطات معاصرة ، ولا رموز فلسفية ، إن الحوار فى ليالى نجيب محفوظ يختلف عن ذلك ، فهو حوار من مؤلف يسيطر على الرواية ، ويفرض ظلاله على لغتها وإيجازاتها الرمزية ، أما هنا فإن الجنس الأدبى هو الذى ينطق ، ويتكلم بلغته ، ويعكس دلالاته ، وكدت أذكر فى هذا الصدد عبارة « موت المؤلف » التى يلهج بها نقاد الحداثة ، ولكننى أمسكت ، حتى لا أفرض على هذا الجنس التلقائى الساذج ، الكثير من المصطلحات ، وخاصة إذا كانت جارحة وكأننا فى حلبة صراع ، ولا بد من موت منافس من أجل منافس آخر .

- ٧ -

وبعد ...

فلكل مذهب حى أدبه ، الذى يعكس رؤاه فى مواقف حية .

وللتاريخ شواهد الدالة على ذلك ، سواء فى القديم أو فى الحديث .

كان للفلاسفة المسلمين أدبهم ، الذى يتمثل فى قصة « حى بن يقظان » وغيرها مما يعكس فلسفتهم ، ويكشف عن مصادرها .

وكان للمتصوفة المسلمين أدبهم الذى يتمثل فى « شطحات الصوفية » وغيرها مما يعكس موقفهم من العلاقة بين عالم الأمر وعالم الخلق ، ويكشف عن مصادرهم أيضا . كذلك كانت لأهل السنة والوسط أدبهم ، الذى يتمثل فى الأدعية المأثورة ، أو ما يسمونه « رقائق العباد » لأنها تعكس مواقف الخشية فى علاقة الإنسان بربه .

وشئ فى هذا يمكن أن نقوله عن المذاهب السياسية والفكرية والأدبية فى العصر الحديث .

فالرأسمالية تمثلت فى الواقعية النقدية ، التى تعكس الحرية الفردية ، وتلقى بظلالها على المسرح والرواية والشعر وغير ذلك من الظواهر الأدبية والفنية .

والماركسية تمثلت فى الواقعية الاشتراكية ، التى تفسح المجال للجماهير ، وتفرض ديكتاتورية الطبقة العاملة . وقد عكست رؤاها فى ظواهر فنية وأدبية .

وللوجودية أدبها الذى تمثل فى مسرح سارتر بنوع خاص ، وخلال مواقف حية . متوترة ، يصنع منها الإنسان نفسه بنفسه دون سند خارجى إلا من نفسه .

ولو سئلت بعد ذلك كله ، وما هو أدب الوسطية المعاصرة ؟! لأجبت بلا تردد ، إنه يتمثل فى رواية « أيام وليالى السندباد » لألفريد فرج .

مع فارق جوهرى يعكس وضعية الوسطية المعاصرة ، فالأمثلة السابقة ، سواء فى القديم أو فى الحديث ، تمثل تيارا يمتد إلى نماذج كثيرة ، وينعكس فى ظواهر عديدة . أما الوسطية كروية حضارية معاصرة ، فهى تتمثل فى نموذج أو فى بضعة نماذج ، مما يعكس وضعية الوسطية المعاصرة كما قلت ، فهى لا تزال تتحسس طريقها ، وتبحث عن خصوصيتها ، ومن هنا كان عنوان الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » ، وكان عنوان الكتاب الرابع « نحو رواية عربية » .

ويوم أن تتحول هذه الأمثلة المكدودة إلى تيار ، حينئذ تكون الوسطية قد عرفت طريقها ، وفرضت وجودها ، وتمثلت فى تيار أدبى ، يعكس خصائصها فى شكلها الذى تريد ، وحينئذ يتغير عنوان الكتاب الثالث إلى « الوسطية المعاصرة » ، وعنوان الكتاب الرابع إلى « الرواية العربية » .

ولو سئلت حينئذ بعد ذلك كله ، ومن هو رائد الرواية الوسطية فى أدبنا المعاصر ؟! . لأجبت بلا تردد أيضا : إنه ألفريد فرج .

يحيى الطاهر وملحمة القدر

- ١ -

الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة .

ذلكم هو عنوان رواية يحيى الطاهر ، وهو عنوان يمكن أن يكون مدخلا لقراءة رواياته .

فالأعمال الروائية ليحيى الطاهر تبدو من نوع الرواية التقليدية ، التي ترسم الشخصيات ، وتحاكي الواقع ، وتصور المواقف ، وتتحرك فى خط تطورى نحو نهاية ، تتحكم فى سير الأحداث ، وانتقاء الواقع .

ولكن هذا فى الظاهر فقط ، فيحيى الطاهر يتمرد على « الحقائق القديمة » ، ولا يكتب رواية تقليدية كجيل الرواد ، ولا يرسم شخصيات ذات أبعاد نفسية ومادية ، ولا يهدف فى رواية إلى التعليق على أحداث الواقع ، كما كان يفعل محمود طاهر لاشين ومحمود تيمور .

إنه يتخذ من مادة الواقع منطلقا لشيء آخر جديد ومثير للدهشة ، إن ما عنده من شخصيات أو أحداث ، أو غير ذلك مما يحاكي به الواقع فى ظاهر الأمر ، هو فى حقيقته مجرد أرضية ، ينطلق منها المؤلف نحو أمر آخر .

من الخطأ أن نقف عند ظاهر روايته « الطوق والأسورة » ، ونراها تصويرا للفلاحين فى صعيد مصر ، وعرضا لمشكلاتهم وهمومهم ، كما هو الحال فى رواية « زينب » ، أو فى رواية « الأرض » .

ومن الخطأ أيضا أن نقف عند ظاهر رواياته « حكايات للأمير حتى ينام » ، ونتوهم أنها إسقاط لمشكلات معاصرة ، كمشكلة الفتاة الصغيرة التى تتزوج غنيا من أجل ماله ، كما فى « حكاية الريفية » ، أو « حكاية أم دليلة وطاهية الموت » ، أو كمشكلة الصعيدي الساذج كما فى « حكاية الصعيدي الذى هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » - من الخطأ أن نقف عند ظاهر هذه الرواية ، ونراها امتداداً لقصص محمود طاهر لاشين ، التى تستعرض مشكلات بيت الطاعة ، وإهمال الزوجة ، وشرب الخمر ،

وسوء تربية الأولاد ، وغير ذلك من موضوعات شغلت جيل الرواد .

لو أننا وقفنا عند حد الظاهر ، لما تبيننا الإضافة الحقيقية ليحيى الطاهر ، ولما وجدناه يختلف عن جيل الرواد ، ولما عقدنا له فصلا خاصا فى كتاب يهتم بالإضافات الأصلية فى مسيرة الرواية العربية .

منذ الوهلة الأولى ، ومنذ متابعة العناوين ، ندرك أن هناك اختلافا جذريا بين جيل الرواد ويحيى الطاهر . فالرواد يقفون عند زينب ، ويتابعون تطورها المادى والنفسى ، ويرصدون مشكلاتها حتى النهاية . أو يقفون عند « الأرض » كشيء غال يحرص الفلاحون على ملكيته ويتقاتلون من أجاءه . أو يقفون عند « بيت الطاعة » و « وتعدد الزوجات » كما تقول بذلك عناوين قصص محمود طاهر لاشين . أو يقفون عند شخصيات غريبة مثل « الشيخ سيد العبيط » و « الشيخ جمعة » و « الحاج شلبى » ، كما توحى بذلك عناوين لمحمود تيمور . يقف الرواد عند أمثال هذه الشخصيات ، ويجدون فى الكشف عن أبعادها المادية والنفسية ، ويتخفون وراءها للتعليق على الواقع . ويحاولون أن يجعلوها صورة من الطبيعة ، التى يتخذونها نموذجا ، لا يتحركون ولو قيد أنملة عن أبعادها .

يقف الرواد عند هذا الحد ثم يكفون .

ولكن يحيى الطاهر يتتقى بعض هذه العناصر ، ثم يحركها نحو شىء آخر ، جديد ومثير للدهشة .

وهذا الشىء الجديد لا يجعله دون الواقع يحاكيه ، ويتخذه نموذجا يتعبد فى محرابه ، بل يعطيه جرأة على الواقع ، ينتهك أبعاده ، ويحيله إلى « قماشة » ينطلق منها ويرسم عليها بريشته الخاصة .

ومن هنا اختلفت وسائله عن وسائل الرواية التقليدية ، فإذا كانت الرواية التقليدية أمينة على الواقع ، نحاول أن تكون منطقية مع لغته ، فلا يبدو الحدث فيها فجائيا ، أو مقتطعا ، أو مبالغ فيه ، أو غير ذلك مما يخرج بالرواية عن مقتضيات العقل والمنطق – إذا كانت الرواية التقليدية كذلك ، فإن يحيى الطاهر يمكن أن يكون فجائيا ، أو يأتى بحدث مبالغ فيه ، أو يخرج عن المنطق ، أو يقطع سير الرواية لينتقل إلى شىء مختلف .

وإذا كان المؤلف فى الرواية التقليدية ، يحاول أن يتخفى وراء ستار ، ويجعل الرواية

تتحرك من داخلها وبمنطق أحداثها ، فإن يحيى الطاهر ، يظهر دوره فى تسيير الرواية ، ويطل فى حالات كثيرة متحديا وصارخا ، ومستخدميا ضمير المتكلم ، ويحس القارئ بأن المؤلف يعلق ويصرح ، وأحيانا يزق ويخرج لسانه . ولكن الرواية رغم هذا لا تخرج عن إطارها الفنى ، ولا تهبط إلى أرض المقالة أو السرد ، لأن يحيى الطاهر لا يكتب بمنطق القصة التقليدية ، ولا يحرص على مصطلحاتها ، إنه يتجاوز ذلك كله ، ليكتب رواية تعتمد على الحقائق القديمة ، ولكنها تثير الدهشة ، وتخلق لها مصطلحاتها الخاص .

- ٢ -

لا زلنا حتى الآن ندور حولها استكشاف الشئ الجديد عند يحيى الطاهر ، وإذا قلنا إنه يختلف عن الرواد فى بنية الرواية ، وإن اتفق معهم فى الظاهر ، فإن هذا وحده لا يكفى ، ولابد من الاقتراب كثيرا من تحليل بنية روايته ، للوقوف على خصوصيته .

وربما استطاع عنوان روايته « الطوق والأسورة » وحكايات للأمير حتى ينم ، أن يقربنا كثيرا من جوهر تجربته . مسرح الرواية الأولى هو صعيد مصر ، ولم يكن عنوانها زينب أو الأرض ، ولم تلمس شخصية تثير الغرابة أو الطرافة ، ولم تسجل كعالم اجتماع مشكلات الصعيد ، فإن يحيى الطاهر قد تجاوز ذلك كله ، نحو عنوان يقوم كشيء متعال ، يفرض سطوته على جميع أحداث الرواية ، إنه عنوان « الطوق والأسورة » ، ذلك العنوان الذى لا يشير إلى شخصية ، ولا يمثل مشكلة اجتماعية ، ولكنه يلقي بثقله على كل منحنيات الرواية ، ويحولها من رواية شخصيات ومواقف ، إلى رواية أدوات تسييرها قوة عليا ، إنها مسيرة من خلال قيد هو الطوق والأسورة ، وهذا القيد هو بطل الرواية ، فليس البطل هو حزينه ، أو نبوة ، أو يخيت البشارى ، ولكن البطل هو ذلك القدر الذى يلقي بظله على كل الشخصيات ، فلا تستطيع منه افلاتا ، وهو قدر مسيطر لا يرحم ، يعاقب الطموحين الذين تسول لهم النفس بأن يتجاوزوا وضعيتهم ، ومن هنا فإن الإضافة الأولى ليحيى الطاهر تتمثل فى عنوانه « الطوق والأسورة » ، والتي سميتها فى عنوان هذا المحور بملحمة القدر .

أما الرواية الثانية « حكايات للأمير حتى ينم » ، فهي تمثل الإطار الذى يتحرك خلاله القدر . إن قدر يحيى الطاهر ليس قدرا ميتافيزيقيا مغيبا ، ولا هو مجلوب من بلاد برة يسحب معه عبثية الكون وإحباط الوجود ، ولكنه قدر يصوره من خلال حس شعبى مستمد من مواد محلية .

إن حكايات للأمير حتى ينام ، تبدو أنها تعليق على الواقع المعاصر ، وأحيانا رصد لبعض شخصياته وهمومه ، ولكن ذلك فى الظاهر فقط . أما فى التحليل الأخير فإن الراوى ، خلال ضمير المتكلم ، يدس حكايته أيام الأمير ، ويسير أحداثها بما يخفيه ، ليس البطل هو ذلك الأمير الذى تحمل الرواية اسمه ، وليس الراوى هو مجرد « مهرج » فى قصر الأمير يمتعه ويسليه ، ولكن البطل فى حقيقة الأمر هو ذلك الراوى الذى يقص الحكايات ، ويتتقى ما يريد من أحداث ، ويختار العناوين ، ويقفز من حكاية إلى حكاية ، يستخدم أحيانا عنصر المفاجأة ، ويعلق ويسرد ويورد الحكم ، ويؤطر كل ذلك فى شكل شعبى ، لا ينفصل فيه القدر عن الحس الشعبى ، أو قل هو مخلوق واحد يبدو بوجهين ، كذلك الرسوم الشعبية على الخواطر الريفية .

ذلكم هما الوجهان اللذان يمثلان خصوصية يحيى الطاهر ، ويحيلان روايته من حقائق قديمة ، إلى شئ جديد ومثير للدهشة ، ويمكن من خلالهما تكوين قراءة جديدة لرواياته .

إن القراءة الجديدة للطوق والأسورة ، أو لحكاية الريفية ، أو لحكاية طاهية الموت ، أولحكاية الصعيدى الذى هذه التعب ، تتجاوز مفهومها الظاهرى ، ولا تقف كثيرا عند مجرد تصوير البيئة الصعيدية ، أو عند مجرد التعرض لمشكلة الفتاة التى تتزوج من عجوز ، أو مشكلة الصعيدى الساذج . ولكنها تكشف عن بطش القدر الذى يحرك الشخصيات كالدمى ، وخلال إطار شعبى ، يتبنى حركة خفية داخل الرواية ، تزداد حدتها كلما ازدادت ضربات القدر . إن حكايات مثل : « حكاية الريفية » و « حكاية أم دليلة طاهية الموت » و « حكاية الصعيدى الذى هذه التعب » ، قليلة الحدث ، لا يعدو هيكلها الحكائى جملة واحدة ، هى على الترتيب :

- الفتاة الفقيرة والغنى العجوز .

- الصغيرة التى تقتل زوجها العجوز لكى ترثه .

- الصعيدى الساذج فى المدينة الكبيرة .

ولكن هذه الجمل تمثل مجرد الأرضية الخام ، لأن كل حكاية تتحول إلى ملحمة ، تجسد ضربات القدر ، ويروى يحيى الطاهر ملحمة خلال الطقوس الشعبية .

وتلك هى إضافة يحيى الطاهر إلى الموروث الشعبى ، هو لم يقف عنده كمادة

خام ، أو كعارض جميل لأحدث الأزياء ، أو حتى كمحب للتراث الشعبي يقدمه فى لغة أدبية جميلة ، كما كان يفعل زكريا الحجاوى ، وعبد الرحمن الخميسى ، ورشدى صالح ، وفاروق خورشيد ، وعباس خضر . إنه يتقح فى هذا التراث ، ويحيله إلى شئ جديد ، يحمل بصمته ، ويكتسب خصوصية مثيرة للدهشة ، ويصبح فى صيغته الجديدة منتعيا إليه أكثر مما هو متم للجماعة .

إن النظر إلى كل حكاية من حكايات الأمير ، كملحمة ذات إيقاع شعبي ، يفضى إلى مفتاح سرها الذى يفض مغاليقها .

حكاية أم دليلة طاهية الموت ، مثلا ، تستحضر صورة دليلة تلك العجوز الداهية فى سيرة على الزيق ، ولكن فى صياغتها الجديدة تختلف عنها .

وحكاية الصعيدي الذى هذه التعب ، تستحضر صورة معروف الإسكافى ، ولكنها تختلف عنها أيضا فى صياغتها الجديدة .

وهكذا كل حكاية من حكايات الأمير ، تتحول فى صياغتها الجديدة إلى ملحمة مثيرة ، يعارض بها المؤلف ليالى شهر زاد فى مادتها الأصلية .

إن أسلوب الملحمة يلقي بثقله على كل شئ فى الحكاية ، على المفردات والعناوين والصور ، وعلى ما هو أهم من ذلك مما يتمثل فى الإيقاع الملحمى السريع .

فى « حكاية الريفية » ، وتحت عنوان « الحافة » ، يورد يحيى الطاهر هذه الصورة : « كان من عادة صفية ، فى الليلة التى يكتمل فيها القمر ، أن تركب العربة ، التى يجرها حصانان أبيضان ، بسوطها الحوذى ، بجيه المسدس الفاتك بالأرواح ، وتنظر من وراء ستائر « الدانتلا المظربة » .

قد تكون هذه الصورة غير واقعية ، ولكنها مبررة بمنطق الملحمة ، الذى يتجاوز الواقع فى لغة مهولة ، وصورة أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع .

وتأتى نهاية هذه الحكاية ، فتمزق على هذا الإيقاع الملحمى ، وتسمح للمبالغة بأن تتجاوز حدها ، حتى فى التعبيرات التى تبدو نافرة على منطق ابن البلد ، ولكنها مبررة بمنطق الملاحم :

« جاء يوم ، ورأى ملاك الموت ، وهو يطوف ، شجرة الحياة ، تحمل فرعين

يابسين متباعدين ، فقصفهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية » .

قد تكون جملة « ريح الخريف الأبدية » جملة كبيرة ، لا تتناسب ووضعية الريفية ولا تسائر منطق الحكاية الشعبية ، ولكنها مبررة هنا بمنطق الملحمة الشعبية ، التي تختمل المبالغة ، وتهدف إلى تقديم القدر في صورته التي تبطش ولا ترحم ، كما لا ترحم ريح الخريف . ذات المنطق الأبدى ، الذى قد ينتظر ولكنه يترص .

وقد يجد الناقد أيضا فى هذه الحكاية ، وفيما كتبه يحيى الطاهر تحت عنوان « الثلاثاء » ، قد يجد الكثير من المبالغة فى صوره ، التى يرد بعضها على النحو الآتى :

* يذبح الجزار البقرة .

* يمد الحصان الشريد فمه ، ويأكل من غلة مكومة ، فتنهال على يده العصا .

* ويغنى المجنون ! ولع الوابور يا جوده .. القطننة أكلتها الدودة .

ولكن هذه الصور ، ومثلها كثير ، تهدف إلى غاية أبعد من الرصد الواقعى ، وهى تصوير الجو الملحمى العنيف ، ورصد الإيقاعات السريعة .

وحكاية « أم دليلة طاهية الموت » ، تتوالى عناوينها ، على النحو الآتى :

أ - وضع القدر على الكانون .

ب - القدر فوق نار هادئة .

ج - تحت القدر نار حامية .

د - بعد ما ينضج الطبخ يرفع القدر .

هـ - رش الملح والتوابل .

وهى عناوين ليست شكلية ، مثل كثير من العناوين التى يولع بها القصاص من باب المباهاة ، أو من باب التقليد الأعمى . إن كل عنوان يلعب دوره ، ويشير إلى فعل من كيد هذا العجوز تلقنه إلى ابنتها ، وهى عناوين فى الوقت نفسه تنجح من خلال مفرداتها فى تجسيد الجو الملحمى ، الذى هو كالنار أو أشد .

ويبدو الصعيدي فى حكايته ملسوعا ، كأنه يتحرك فوق قيلولة نهار صيفى شديد الحرارة ، إن الجنية تظهر له فى البداية وهو يجرى منها ، ويلجأ إلى حامل البخارى

وحافظ كتاب الله ، ولكن دون جدوى : « كانت اليد الكبيرة - يا أميري - قد رسمت له الطريق ، خططين حديديين تجرى فوقهما القطارات ، وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » ، ويسير في طريقه المعلومه ، وتتقم اليد الكبيرة من أحلامه ، وتلقيه في نهاية الحكاية طريقاً تحت عمارة كبيرة ، قد ضيغ عمره « كما ضيغت بائعة اللبن الحمقاء اللبن » على حد قوله في السطر الأخير .

ولا يقف الأمر عند كل حكاية على حدة ، فإن يحيى الطاهر ينسج حكاياته تحت هدف عام يسيطر على كل الحكايات ، ويحيلها إلى أجزاء لا تكتفى بعالمها كحكاية مستقلة ، ولكنها تتداخل مع بقية الحكايات .

إن الأمير مائل في هذه الحكايات ، يلقي بظله كثيفا على الرغم من أنه لم ينطق حرفاً واحداً طيلة الرواية ، هو أمير كقطعة الحديد الصماء ، لا يتطور من حكاية إلى حكاية كما كان شهرزاد يتطور ، ولا تتطهر نفسه في النهاية كما تطهرت نفس شهرزاد .

إن يحيى الطاهر يخلق ملحمة كبيرة من التراث الشعبي ، قطباها الرئيسان : الحاكم ممثلاً في الأمير ، والمحكوم ممثلاً في الراوى .

إن الراوى هو نموذج من هذا الشعب المغلوب على أمره ، إنه ينتهز الفرصة لكي يخاطب الأمير بقوله « يا أميري » ، في محاولة من بعيد للكشف عن عاقبة النفخة الكذابة ، والسيطرة الغاشمة ، ولكن الأمير يسترسل في نومه دون مبالاة ، ودون أن يبادل الراوى كلمة واحدة ، وكأن الراوى جزء من آلة مسخرة لخدمته .

- ٣ -

أصدر يحيى الطاهر حتى تاريخه ، خمس روايات ، يمكن أن نرتبها حسب تاريخ النشر على النحو الآتى :

- ١ - الطوق والأسورة سنة ١٩٧٥ م .
- ٢ - الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة سنة ١٩٧٧ م .
- ٣ - حكايات للأمير حتى ينام سنة ١٩٧٨ م .
- ٤ - تصاوير من التراب والماء والشمس سنة ١٩٨١ م .

٥ - حكاية على لسان كلب سنة ١٩٨٣ م .

وانطلاقاً من خصوصية يحيى الطاهر فى تصويره للقدر خلال ملحمة شعبية ،
ورصدنا لتطوره الفنى ، يمكن أن نقسم رواياته إلى مرحلتين . هما :

١ - مرحلة الطوق والأسورة وملحمة المكان .

٢ - مرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى .

- ٤ -

كل أسرة حزينة فى رواية « الطوق والأسورة » ، انتهت نهاية حزينة .

بخيت البشارى يتبول على نفسه ، وحزينة تصاب بالعمى ، ومصطفى ، أشد أفراد
الأسرة قوة وأكثرهم طموحاً ، يصاب بالشلل ، ويجره حمار فوق منحدر ترابى ، أما
نبوية ، التى تمثل الجيل الثالث فى هذه الأسرة ، فقد اجتزت رأسها .

وبذلك يرهن اسم حزينة على معناه ، وأصبح كاللعنة تتبع الأسرة ، من الجيل
الأول وحتى الجيل الثالث .

هى مأساة يمهد لها المؤلف منذ البداية ، ويرصد نتائجها فى النهاية ، ويتابع
حركتها بين البداية والنهاية .

منذ البداية ، وفى القسم الأول ، وتحت عنوان « من حكم الليل معلم القرى » ،
يورد المؤلف هذه الحكمة :

« نجمة مشتعلة هوت من السماء الزرقاء العالية ، واحترقت قبل أن تبلغ الأرض ،
لو مست البشر أو الحيوان أو الزرع أو حتى الجن ، لتحول فى التو إلى رماد » .

وهى أسطر قليلة قد تبدو منبئة الصلة بأحداث الرواية ، ولكنها بمنطق المأساة تلتحم
ببنية الرواية ، وتصبح كغراب البين ، يزعق فوق الأطلال ، منذراً بخراب الديار .

وتأتى النهاية فتسجل آثار هذه المأساة ، خلال حديث حزينة إلى نفسها :

« الدمع جف فى المحجرين ، والضوء انطفأ فى العينين منذ زمان ، وه أنت يا
حزينة بعد مرور الزمان ، مع الابن المقعد داخل المكان ، رحل الزوج ورحلت البنت ،
وهلكت بنت البنت ، وحولك المشفقون والحدادة الشامته ، ولا ضوء ولا نار بموقد » .

وبين البداية والنهاية تتأرجح مقادير الأسرة ، وكأنهم سمكة فى أنشودة ، أو لعبة فى كف عقريت ، وتتوالى عناوين الرواية ، فتشير إلى تلك القبضة المحكمة :

« الصبية مضطربة ، والليل رفيق الأفكار » .

« ما قال الحجر ، وما قالت العجربة » .

« ذلك المجهول » .

« قلب العذراء فى الصندوق » .

« ما يخافه البشر » .

« نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان » .

« خير الماكربين » .

« على غير توقع حدث كل هذا » .

« الذى لا يقدر على منعه أحد » .

وغير ذلك من عناوين ، كل عنوان يصبح كالبطاقة تشير إلى ما هو مكتوب على الجبين ، أو كالطوق والأسورة لا سبيل إلى الإفلات منهما .

ويلبغ الكتاب أجله ، وتتم المأساة دورتها ، ويظهر ما هو مسطر فى ظهر الغيب ، ويحل الخراب بالبيت ، وينط ذكر الأرنب فى ساحته بلا رقيب .

٤ - ١

هى مأساة ليست من صنع البشر ، ولكنها من صنع المكان .

وبطلها ليس شخصية من أفراد أسرة حزينة ، ولكنها بطلها هو ذلك المقهى الصغير القابع بجوار « خوص البوص » ، يجتمع عليه الناس ، ويلوكون سيرة فلان وعلان .

ويحاول مصطفى أن يتحدى ذلك المكان ، وأن يصرخ فى نهاية الرواية فى الصمت والرجال والبيوت والنسوة والصبية والنخيل والحيوان والشجر ، أن يصبح مستخدماً ضمير المتكلم « كلكم يعرف من أنا ، كلكم يعرف من أكون » .

ولكنها صرخة المذبوح ، فقد أحكم « الطوق » قبضته ، ويقع مصطفى مهزوماً ، ونجره عربة ككومة لحم ، يسحبها حمار ، ويرميها الأطفال بالطوب والحجارة .

وينتصر المكان ، ويسقط البطل وتأتى حكاية « الجنيات الثلاث » فتكون تعبيراً عن روح المكان ، تقول فهيمة لنفسها :

« ثلاث أرامل ، ثلاث شقيقات ، يلبسن الأردنية السوداء الطويلة ، التى تغطى الرأس والقدم ، يظهرن فى الظهيرة وقت تكون الشمس وسط السماء ، عين حمراء متوهجة كجهنم ، بينما ظل السائر وتد مدقوق بالأرض ، وتلال القبور تفتح أفواهها ، فتطلع منها ألسنة النار ، ثلاث أرامل ، ثلاث جنيات ، يمسكن بالرحى الكبيرة التى تدور ولا تتوقف قط ، تطحن الكلاب والقطط الضالة ، فتتكسر العظام فى طقطقات عالية ، ويختلط الدم باللحم ، ويطفر الدم من اللحم ساخناً ، يضرب وجه الجنيات ، بينما عينهن تقدح بالشرر ، ووجوههن تطفح بالشهوة الحمراء ، صراخهن المجنون يصل إلى السماء ، ترشح له طبقات الأرض » .

حرصت على أن أسرد هذه الحكاية ، لأصل إلى استنتاج مؤداه : على الرغم من أن المكان هو البطل الحقيقى فى رواية « الطوق والأسورة » ، وعلى الرغم من أن مفهوم المكان عند يحيى الطاهر يمتد ليشمل ما يحويه هذا المكان من أساطير وثقافة على الرغم من كل ذلك ، فإن الأسطورة فى هذه الرواية قصيرة النفس ، قليلة العدد ، إن أسطورة الجنيات الثلاث ربما كانت أكثر الأساطير تفصيلاً ، أما بقية الأساطير فهى مجرد إشارة لا تشطح بعيداً ، ولا تفيض فى عالمها الخيالى ، وتأتى متقطعة ، مندمجة مع الواقع المعيش وكأنها جزء منه ، أو كأنها عالم الحقيقة ، يعيشها الإنسان ويقنات عليها ، وتؤثر فى سلوكه وتصرفاته .

وربما كان هذا انعكاساً لروح تلك البيئة ، فهى بيئة فقيرة ، قاسية ، تعيش فى ماديتها المحدودة ، وتتعامل مع الضروريات من أكل وشرب وزواج ، حتى ما ذكره تحت عنوان « أراجيف وأسمار ووقائع أيضاً » ، ينتمى إلى عالم الوقائع أكثر مما ينتمى إلى عالم الأراجيف ، فهى بضعة صفحات عن الحياة السياسية ، وعن الروح الوطنية .

ربما كان هذا كما ذكرنا انعكاساً لتلك البيئة الفقيرة ، فى كل شئ حتى فى عالمها الخيالى ، ولعل الأصح هذا : ربما كان انعكاساً لتصوير يحيى الطاهر لتلك البيئة ، فلم يؤت ، على الأقل فى تلك الرواية الأولى ، من سعة النظرة ، ما يجعله يتجاوز الواقع المادى ، لقد غرق فيما هو أمامه ، واستهلكته الأحداث ، وعاش فى الذكريات ، ولم يستطع أن يلمح شيئاً وراء كل ذلك .

وذكريات يحيى الطاهر عن تلك البيئة مرة ، فإن حديثه عن العم والخال وعن سائر الشخصيات يكشف عن روح قاسية ، تضرب ، وتعنف ، وتشتت ، وتستولى على الأرض ، وتحقد ، وتنتقم . ولم يملك المؤلف من سعة النظرة ، وسعة الخيال ، ما يستطيع به أن يتجاوز ذلك ، أو على الأقل يرره بالظروف القاسية التي يعيشها هذا الإنسان ، والتي هي وراء مثل هذه التصرفات .

٢-٤

تخطم بطل « البوسطجي » عند يحيى حقي ، كما تخطم بطل « الطوق والأسورة » عند يحيى الطاهر .

ولكن هناك فرقا في الرؤية بين الكاتبين ، يعكس البنية الثقافية عند كل كاتب . تخطم بطل يحيى الطاهر بفعل المكان ، أما بطل يحيى حقي فقد تخطم لأنه لم يفهم المكان .

والفرق بين الموقفين كبير ، ويعكس البنية الثقافية عند كل كاتب .

غرق يحيى الطاهر حتى أذنيه في الواقع ، فوق ضحية هذا الواقع ، أما بطل يحيى حقي فهو غريب عن الواقع . ومنذ البداية يبدو غير متم ، لم ينشأ في الريف ، ولم يعيش في الصعيد ، وكان يحس بالوحدة والغربة ، حين يجد أقرانه يأتون بعد الأجازة الصيفية ، ويتحدثون عن الأهل والجيران ، وغن الأرض والزرع ، أما هو فيبدو غريبا طافيا فوق السطح .

فالخطأ في بنية البوسطجي ، وليس في بنية المكان ، هو لم يستطيع أن يحتمل المكان ، فسقط صريعا ، لأن تركيبة النفس لم يهيئه لذلك منذ البداية ، أما المكان فقد ظل شامخا ، يتمثل في الطبيعة ، وفي حقول الفول ، وفي مشاعر الناس التي هي كأبلاك التليفون تشابك ، وإن كان لا يدركها قصير النظر .

وهذه الرؤية عند يحيى حقي جعلته يعي الوجه الآخر للمكان ، والذي خفى عن يحيى الطاهر . فهو ، أي يحيى حقي ، لم يقف عند الوجه القاسي المتجهم وراء قصة الحب التي تدور في الخفاء ، وتحمل سرها الخطابات ، إن هذه البيوت المقفلة ، وهؤلاء النسوة المتحججات ، وهؤلاء الرجال الذين لا يتكلمون كثيرا ، يحملون من العواطف الإنسانية ما يتجاوز كل ذلك . مما لم يتنبه إليه يحيى الطاهر ، لأنه اندمج في واقعه ،

وعاش في ذكرياته الأليمة ، وقسا قلبه ، فلم يبحث عن الوجه الآخر ، أو حتى عن المبرر وراء الوجه الظاهر .

٣-٤

وتدخل هنا خاصية يحيى الطاهر في تحويل الشيء المألوف إلى شيء مثير ، يبالغ في تصويره بطريقة ملحمية ، إن روايته « الطوق والأسورة » ، شأن كثير من الروايات الواقعية ، تصور اقليم الصعيد ، وتقف بنوع خاص عند الوجه القاسى ، الذى يبدو كقبيلولة النهار ، ولكن يحيى الطاهر يتلاعب فى الخطوط ، ويطنل فى القسمات ، ويبالغ فى حدة الملامح ، حتى يخرج الرواية من صورتها الواقعية . إلى صورة ملحمية عاصفة .

وهو بذلك لا يخضع لما يسمونه منطق الرواية ، ويعبرون عنه فى عبارات من مثل « إن الرواية هى التى تسير المؤلف » أو « هى تتخلق من داخلها وتفرض نفسها » أو « منطق الحدث هو الذى يريد » أو « الرواية تسير من داخلها » ، إنه يطيح بكل ذلك ، وتبدو شخصيته واضحة ، فهو يقوم بقفزات فجائية ، وهو الذى يحرك الشخصيات ، ويجمع بين المتناقضات ، وهو بذلك يرغم الرواية على أن تتخفف تدريجيا من تقاليد الرواية الواقعية ، وأن تقترب من الطابع الملحمى ، الذى يبدأ من الواقع ، ولكن لا يقف عنده ليحاكيه بأمانة ، إنه يمكن أن يحوره ، ويتلاعب فى نسبه ومعدلاته ، فيبدو كالرسوم الكاريكاتورية ، التى تبدأ من الشخصية ، ولكن تبالغ فى إظهار قسماتها ، والتركيز على بعض جوانبها ، ويتحول الرسم إلى تعليق على الشخصية ، وإلى نقد موجه من الفنان .

وينعكس هذا الجو الملحمى على لغة الرواية ، وعلى صورها الفنية ، وعلى الكثير من ظواهرها الأدبية .

فمفردات الرواية تبدو وحشية عنيفة تنذر بالمأساة ، وتناثر من أولها إلى آخرها على تقديم هذا الجو العنيف ، ومن الصعب إحصاء ذلك لشيوعه ، ولكن يكفي أن نعود إلى صفحة واحدة ، وهى صفحة ٣٧٩ ، ونرصده بعض مفرداتها على النحو الآتى :

حمراء - جهنم - نار - طحن - تكسر - تططق - الدم - ساخن - يطفز - يضرب - يقدح - يطفح - صراخ - ترنح - أنياب - شتاب - مجنون - شرر - جنيات - ينبع - يعوء ، تنق - تدق - طحين - تك ذلك - يدب - حجر - يرتعش - ساخن - موقد - الحمى - المدكلم - فصده - موسى - محجام - أزرق - دم - يعكر - فزعة - ساخن - موقد .

وتتوالى الصور الفنية فى هذه الرواية فتزيد من حدة الإيقاع الملحمى ، إن المؤلف يبالغ فى إبراز القسمات ، ويخرج عن النسب المعهودة ، ويسرف فى إطالة الخطوط ، فالعجربة تتدلى الحلقات من الأنف والأذنين (ص ٣٤٨) ، والقطار حديد يمشى على حديد ، ويلقى وراءه دخانا أسود (ص ٣٤٨) ، ومثل الموت يضرب بجناحيه الكبيرين ، وينثر التراب (ص ٣٥٥) ، وخطبات الهواء تحرك الأوراق الخشنة لشجرة الدوم ، وتجعلها تحتك ، وتصدر أصواتا ، أشبه بزحف الحيات وسط دغل الحلفاء (ص ٣٥٥) ، والمعبود ذو بوابات سبع ، وفوق كل بوابة تطل شمس ذات جناحين ، بها ثعبانان حارسان (ص ٣٦٤) ، والشوق فى القلوب كنار الله الموقدة (ص ٣٩٣) وصوت الفتى أصبح خشناً كمنجل الحاصد تعمل فى البرسيم ، ونبوية ذات أنف شامخ كبرج حمام ، وعينين سوداوين كليلية شتاء لا تنفذ فيها سكين ، ورموش طويلة كأنها مذراة .

ويتناثر خلال ذلك وصف الطبيعة ، فيزيد من تجسيد هذا الجو الملحمى ، فالرياح تخبط شجرة الدوم (ص ٣٥٥) ، وطيور الماء تلتقط السمك (ص ٣٨٥) ، والريح كالخيل الجامحة (٣٩٤) ، والفرس تجمح وتشق الدروب ويبدو عرفها كأنها نار (٤٠٣) ، وغير ذلك من صور تتنقل فيها الطبيعة من صورتها التقليدية فى الرواية الواقعية ، والتي كانت تقوم فيها بمقام الديكور ، الذى يعد المسرح لاستقبال البطل ، إن الطبيعة هنا تندمج فى الجو الملحمى ، وتخرج عن النسب المعهودة ، وتبالغ فى ملامحها ، حتى تتحول إلى لبنة فى البنية الكلية للرواية .

وقد سبق لى فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » (ص ١١٦) ، أن رصدت هذا الجو العنيف منذ البدايات الأولى فى قصص يحيى الطاهر ، وقلت :

« إنه يرسم وقع هذه البيئة القاسية على الصغار ، والتي تحول نفوسهم البريئة الساذجة إلى نفوس جبلية متوحشة ، إن الصغير فى « الوارث » يسرق مطواة خاله ويصطاد السمك ويطلع النخل ، حتى يعد نفسه لهذا اليوم الذى يسترد فيه ميراثه المغصوب ، إن أمه تدفعه إلى هذا ، وتعايره بأنه لا يزال صغيرا ، وأنها تترقب اليوم الذى يكبر فيه ، ولا يكون مثل أبيه « فقد كان متسامحا عليه الرحمة » . إن صورة الجد تتكرر كثيرا فى قصته ، فإذا هى صورة فظة وعنيفة ، إن الجد فى قصته « جبل الشاى الأخضر » شئ رهيب ، وهو يمسلك بسيخ ، ينتهى بحلقة وخطاف ، ويقلب الجمر ، ويصب الشاى المغلى ، إنه كصورة إله البركان ، وهو يصيح فى ابنه ، ويستحطه على

تأديب حفيدته « اضرب ، اضرب يا كامل » ، والجد حسن ، فى قصة مسماة بهذا الاسم ، مخلوق لا يلين ، مثل أحجار المعابد القديمة ، التى بنى منها منزله ، حتى مداعبته ثقيلة ولكنها مستساغة فى تلك البيئة التى تؤمن بطابع العنف ، إن اللون الأحمر لون أثير عند يحيى الطاهر ، وكلمة « الدم » و « ترعة الدم » تتكرران كثيرا فى قصصه ، فتعكسان طابع العنف ، والصور النارية الوحشية تتوالى كتعبير عن روح هذا الإقليم .

٤ - ٤

تلتقى رواية « الطوق والأسورة » ، مع رواية طه حسين « دعاء الكروان » فى أمرين : فى ذلك الجو العنيف الذى يمتلئ بالشخصيات القاسية ، ويتكرر فى منظر الدم واللون الأحمر ، وتتردد فيه أساطير عن الغول واللصوص والجن والأشباح ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الثانية ، فإن طه حسين أيضا قد قدم هذا الجو فى صورة ملحمية ، تطيل من الخطوط ، وتبرز القسمات ، وخاصة ذلك المنظر الذى صرعت فيه هنادى فى ذلك الفضاء الواسع العريض ، والكروان يرسل دعاءه الحزين ، والدم ينبجس حارا مندفعاً ، ترتوى منه الأشباح الحمراء .

ولكن طه حسين يفترق عن يحيى الطاهر فى أمرين ، فى قوة التحدى التى يصارع فيها البطل قدره أولا ، وفى ذلك الشكل الفنى المنبثق من سياق الرواية .

إن رواية « الطوق والأسورة » تنتهى وقد تحطم البطل ، أما آمنة فهى صورة شهر زاد تسعى لتطهير المهندس ، وتنجح فى دورها ، وتنتهى الرواية وهو يخاطبها « لقد كان من الممكن أن نفترق قبل أن يغمرنا هذا الضوء ، أما الآن فقد أصبح افتراقنا شيئا لا سبيل إليه ، أليس من العجب أن يكون هذا الضوء الذى يغمرنا شرا من الظلمة التى خرجنا منها ، إن أحدنا لا يستطيع أن يهتدى فى هذا الضوء ، إلا إذا قاده صاحبه ، إن العبء لأنقل من أن تحمليه وحدك ، وإن العبء لأنقل من أن أحمله وحدى ، فلنتحمل شقاءنا معنا ، حتى يقضى الله أمراً كان مفعولا » .

ويأتى الشكل الفنى فى « دعاء الكروان » ، « ناسبا للسياق الروائى ، وهذا ما أكدته من قبل فى كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » (٩٣/٢) ، وقلت :

« إن الرواية تعتمد على تلك الذكريات التى تنبجس داخل الإنسان ، وهى لا

تنبجس مرتبة واضحة الصلة بما قبلها ، وإنما هي ترتفع فوق السطح بحسب أثرها على المتذكر ، وهنا ندرك تلك البداية الرائعة ، إنه استهل بموقفين قد يبدوان منفصلين ، ومتباعدين ، وإنهما لكذلك ، فأحدهما يتحدث عن أول لحظة واجهت فيها آمنة المهندس ، الذى كان يتحداها فى يقظتها ونومها . أما الآخر فهو ذلك المشهد العنيف عن مصرع هنادى فى ذلك الفضاء العريض ، وتحت بصر الطائر الحزين ، ولكن الموقفين مترابطان ، لا ارتباط سبب بمسبب ، ولكنه ارتباط له ما يبرره من الحركة النفسية ، ومن سيل الذكريات ، الذى يتداعى بحسب التأثير .

حرصت فيما سبق أن أشير مرة إلى يحيى حقى ، وأخرى إلى طه حسين ، لأبين أهمية الثقافة فى تشكيل رؤية الكاتب ، فالموهبة وحدها لا تكفى ، والإخلاص وحده لا يكفى ، لأن الثقافة تؤدى إلى نضج التجربة ، وتحفظ الاخلاص من أن يتحول إلى مجرد عاطفة جياشة ، وتوسع من رؤية الكاتب ، وتمكنه من أن يلمح الوجه الآخر للأشياء ، وأن يتجاوز ظروفه ، وأن يتفهم حركة واقعه .

٤ - ٥

كانت « الطوق والأسورة » تمثل الخطوة الأولى فى مسيرة يحيى الطاهر ، ومن هنا جاءت ذات نظرة قاصرة من ناحية ، ولم تلج عالم الشكل الشعبى ، واكتفت بأن تطرق الباب دون أن تقتحمه .

ولكن السيرة تبادت بعد ذلك ، وتفوق يحيى الطاهر فى مرحلته الثانية على نفسه .

- ٥ -

مرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى :

وهذه المرحلة تشمل بقية الروايات ، وقد أوردناها جميعا تحت عنوان واحد ، لأنها تشترك فى إطار الشكل الشعبى ، وفى أن يحيى الطاهر فى جميعها يطل برأسه ، ويخرج لسانه للمجتمع فى تحدٍ شديد .

وقد خصصنا « حكايات الأمير » بالعنوان دون غيرها ، لأنها ، فيما أظن ، أقوى رواياته على الإطلاق ، وأقربها إلى الشكل الشعبى ، ولأن صلة يحيى الطاهر بألف ليلة وليلة متجذره عنده ، يعود إليها بذاكرته وهو طفل ، وتوثر على بداياته الأولى فى قصصه القصيرة ، وتظل معه حتى رواياته الأخيرة .

في الفقرة ٣/ رتبنا روايات يحيى الطاهر بحسب تاريخ النشر ، وهو ترتيب مضلل . لا يستطيع الباحث أن يعتمد عليه في رصد الحركة التطورية للكاتب ، لأن فرصة النشر في عالمنا العربي تخضع للحظ ، فقد تتلأأ رواية في أذراج الناشرين ، أو في ماكينات الطباعة ، أو بسبب أزمة الورق ، فيسبقها غيرها مما كتب بعدها .

ومن هنا فسوف نتجاهل هذا الترتيب التاريخي ، ونقوم بتصنيف هذه الروايات إلى محورين ، يساعدان على الاقتراب من هدف هذه الدراسة ، التي تعنى بالكشف عن ملامح الشكل الشعبي .

١ - المحور الأول تحت عنوان « مغامرات الإسكافي والبطل المراوغ » . وسوف ندرس خلاله رواية « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، ورواية « تصاوير من الماء والتراب والشمس » ، وقد أدرجناهما في محور واحد ، لأنهما في ظني رواية واحدة ، فالبطل « إسكافي المودة » هو البطل نفسه في كلتا الروايتين ، وهو يمارس مغامراته مع الخواجة مخالي في كلتا الروايتين أيضا ، فهما رواية واحدة في أبطالها وفي شخصياتها وفي لوحة العرض .

٢ - المحور الثاني وعنوانه « حكايات للأمير والإطار الشعبي » ، وسوف أقصره على رواية « حكايات للأمير » ، متجاهلا بذلك رواية « حكاية على لسان كلب » ، لأنها لا تضيف شيئا إلى « حكايات للأمير » ، فهي أيضا تعزف على نغمة الرجل الطموح ، الذي يتمرد على وضعه ، ثم يعاقب على تمرده ، ويكون العقاب شديدا ، حتى لا يعود هو أو غيره إلى التمرد على النظام مرة أخرى ، ويأبئ هذا التخدير على لسان كلب ، هاجر من قريته إلى المدينة . وغير اسمه إلى « ميزو » ، والتحق بسيرك ، وعلا نجمه ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من ماضيه ، ويلجأ إلى السائل الأصفر ، وتصيبه الأمراض .

وهذه النغمة قد تكررت كثيرا في « حكايات للأمير » وملتقى بها في : حكاية الريفية - حكاية الصعيدي الذي هذه التعب - حكاية بزخارف - حكاية ميلودرامية - ترنيمة للأمير .

ومن هنا فإن « حكاية على لسان كلب » ، يمكن أن تتحول إلى حكاية من

حكايات الأمير ، مثل الحكايات السابقة ، يرويها الراوى أمام أميره ، ولا أجد مبررا لفصلها فى رواية مستقلة ، فهى قصيرة لا تزيد عن ١٥ صفحة ، ولا تضيف جديدا فى « التكنيك » الفنى لحكايات الأمير ، بل يخيل لى أنها أقل مستوى ، فالسخرية فيها ضحلة ، والحس الشعبى فيها ضعيف ، وتعطى نفسها بسهولة ، وتقرب من عالم كليله ودمنة ، التى تصلح للصغار قبل الكبار ، ولأمر ما يتجاهل يحى الطاهر هذه الرواية ، ولم ينشرها فى حياته ، فلعلها من أوائل أعماله ، التى كان فيها يجرب نفسه ، ويبحث عن أسلوبه الخاص ، الذى وجده فى « حكايات للأمير » .

- ٦ -

مغامرات الإسكافى والبطل المراوغ :

« الدنيا بنت الحيلة ، ومثلنى إن لم يتحایل على المروق من خرم الإبرة ، مات ميتة الكلب الجربان » .

تلك الجملة يقولها « إسكافى المودة » ، بطل روايتى تصاوير من الماء والتراب والشمس » و « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » .

وهى واحدة من تلك الجمل ، التى تنصدر كل قسم من أقسام رواية التصاوير ، وتأتى فى أسلوب يتميز بالإناقة والإيقاع والتكثيف والجمل القصيرة ، وكأنها حكمة من حكم الإسكافى ، التى سارت مسرى الدهر ، واستحقت من أجل ذلك أن يستفتح بها الكاتب كل قسم من أقسام الرواية .

وهذه الجملة يمكن أن تكون مدخلا لفهم تركيبة هذا البطل ، الذى يقوم بمغامرات فى قاع المجتمع ، ومع شخصيات لا تملك من حطام الدنيا ، سوى التراب والماء والشمس ، وهى من هذه الزاوية يمكن أن تكون امتداداً لبطل المقامات ، الذى سبق أن تابعنا ملامحه فى فصل « الشكل الأصيل وتصالح الطرفين » .

ويقوم الإسكافى مع أصدقائه (رجب وفتح الله وقاسم) بمغامراته ، من أجل تحقيق الحد الأدنى من العيش ، وتدور معظم أحداث هذه المغامرات داخل خمارة الخواجة مخالى ، وتأتى النهاية وقد صدرها الإسكافى بالجملة الآتية ، التى تحمل قدرا كبيرا من الأسى والحزن ، فيقول :

« كنا أربعة ، ولم نعد أربعة ، وفى الذى جرى قولان ، وجرم له دافع ، وجنون

حاصد. وفي الذي جرى أسوأ ختام » .

فشل الأصدقاء الأربعة في التحايل على الواقع ، وانتهوا نهاية الكلب الأجرى ،
ويلخص الإسكافي مصيرهم ، في تلك الأسطر الآتية :

« أنا محتال راغب في العيش أحب الخمرة ، ورجب قرد مكشوف العورة ، وفتح
الله خطاف بقلب شهيد ، نال من الحياة أكثر مما نلنا ، أما أنت يا قاسم فشقي ، فقدت
الولد والزوجة وعافية البدن ونور العين ، ونصيبك من الدنيا قليل » .

ويأتى ما يمسيه أسوأ ختام ممثلاً فى مأساة قاسم ، الذى دهمته سيارة وفرت بلا
مبالاة ، ويحمله أصدقائه إلى المستشفى ، ويكافحون من أجل الحصول على لتر من
الدم يحفظ عليه الحياة ، ولكنهم يفشلون ، ويعجزون حتى عن أن يدفنوه ، وتنتهى
الرواية عند تلك الجملة :

« فالمستشفى الحكومى إذا ما حل الموت بالحي ، قامت بواجبها نحوه ، أفضل
ألف مرة من أحياء كالإسكافي ورجب وفتح الله » .

وتواصل رواية « الحقائق القديمة » هذا المصير ولكن بصورة أشد ، فالإسكافي
يغامر فى خسارة مخالى ، ويتفنن من أجل الحصول على ما يسد الرمق ، ويتحول مرة
إلى خروف ، وأخرى إلى جرادة ، ويصف نفسه مرة بأنه قرد وثانية بأنه كلب . وهو فى
كل مغامرة يقابل بالطريق المسدود ، فيرثى لنفسه ويقول لصاحبه وهو مخمور :

« عشت حياة القرد المكشوف العورة ، طعام تافه ورخيص وأحياناً بلا طعام ، ما
بَلَّ العطر جلدى قط ، وهذا ثوبى والشتاء بأسنان ، كان الحكم أن أموت ، نعم يا سيدى
كان على إسكافي المودة أن يموت منذ زمن بعيد ، إلا أنى قد دافعت عن نفسى بقدر
ما استطعت ، كرهت الشتاء وقلت سيأتى الصيف ، فلما جاء الصيف كرهت الصيف
وقلت سيأتى الشتاء » .

ويقوم الإسكافي بالانتقام ، ولكن فى الخيال وتحت تأثير الأفيون ، ويحول قبضته
إلى مسدس يصوبه نحو الأعداء ، ولكن حتى هذا الفعل الوهمى يتحول إلى جريمة ،
وتنتهى الرواية بتلك الجملة :

« وقال إسكافي المودة الإسكافي المودة المخمور :

- وكالعادة يأتي الشرطي ، ويمسك بقفاى ، ويجرجرنى إلى المخفر القريب لأنظف
مرابط الخيل » .

كان بطل المقامات مراوفا يتميز بالذكاء وقول الشعر ، وكان يجد تعاطفا من
الناس ، يتبعه الرواى ، ويتسقط أخباره ، ويتابع شعره ونوادره ، وكثيراً ما تنتهى مغامراته
بالحصول على ما يريد ، وقد تحول إلى صاحب طريقة يورثها من يشاء من بعده .

أما بطل يحيى الطاهر فهو أكثر من مراوفا ، هو بطل منسحق ، لا يزيد عن جرادة ،
إنه يعاقب حتى على الخيال ، ويموت ميتة الكلب الجربان .

فقولنا من قبل : إن بطل يحيى الطاهر هو امتداد لبطل المقامات ، قول يمثل
نصف الحقيقة ، أما الحقيقة كاملة فهي : ليس بطل يحيى الطاهر امتدادا لبطل المقامات
فحسب ، ولكنه امتداد معارض لبطل المقامات أيضا .

وتتمثل إضافة يحيى الطاهر إلى مسيرة هذا البطل التاريخى فى روح البهجة التى
تتعلق بها رواياته . حقا إن بطله يقوم بمغامرات فى قاع المجتمع ، وينتهى نهاية فاشلة ،
ويعاقب حتى على الخيال ، وحقا إن المؤلف يملو صوته ، ويصف بطله بمناسبة وبغير
مناسبة ، بأنه كالكلب وكالبقر وكالجرادة ، ولا يساوى حتى قبضة التراب ، حقا إن
كل ذلك صحيح ، ولكن القارئ لا يحس بالقنامة والجهامة ، ولا يجد نفسه محصورا
فى هذا الميدان الذى شغل جيله من الحديث عن الإحباط والتقرز والجهامة والقبح ،
وغير ذلك من مفردات ترددت عند جيل الستينيات ، وسبق لى أن ألمحت إليها فى
كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

ولكن يحيى الطاهر يختلف عن ذلك ، فهو يحيل القنامة إلى جمال ، والشر إلى
زهور على حد تعبير بودلير فى ديوانه « زهور الشر » . إن الناظر إلى غلاف أعماله
الكاملة ، يجد الفنان مولعا بتصوير شخصيات محبطة كئيبة ، تثير التقزز والنفور ، ولكن
هذا الفنان (صلاح عنانى) ، وقف عند حد الظاهر ، ولم يصل إلى الجوهر الحقيقى
فى روايات يحيى الطاهر ، وهو جوهر يجعل الجمال يورق فى الوحل ، والزهور تطلع فى
عالم القبح . إن عناوين بعض أعماله تشير إلى هذا البعد فى روايته ، إنه يتحدث عن
« ثلاث شجرات تثمر برتقالا » وعن « الدف والصندوق » ، وعن « أنا وهى وزهور
العالم » وعن « الرقصة المباحة » ، بل إن العنوان الواحد يشير إلى هذه « الازدواجية »

فى عالمه ، فهو حين يتحدث عن البطل الذى لا يملك من أمر دنياه سوى التراب والماء والشمس ، فإنه يقدم ذلك خلال تصاوير ، وهو حين يستعرض الحقائق القديمة ، فإنه يغلفها بما يثير الدهشة ، وبما يجعلها تبدو شيئا جديدا .

وربما كان تعبيرنا بأن عالم يحيى الطاهر يحمل « ازدواجية » الجمال والقبح والخير والشر ، لم يكن دقيقا ، وربما كانت كلمة « تكاملا » أفضل من كلمة « ازدواجية » فى هذا السياق ، فالفنان الحقيقى تتصالح على أرضه الثنائيات ، ويصبح قانونه الفنى مختلفا عن القانون الأخلاقى ، فالمرء فى عرف الأخلاق ينفر من الشر لأنه شر ، أما الفنان فقد يجد فى الشر منطقة جذب ، وقد يجد فى تصويره جمالا ، وهو حين يصوره لا يفرى به ، ولا يدفع إلى تقليده ، لأنه غير مهال بذلك ، إنه يكفيه أن يخلق عالمه الجمالى ، وأن يجد فى هذا الخلق متعته الفنية ، وأن ينقل هذه المتعة إلى الآخرين .

وقد لمست ذلك عند يحيى الطاهر منذ فترة مبكرة ، وابتداء من مجموعته الأولى « ثلاث شجرات تثمر برتقالا » ، ولاحظت فى كتابي « القصة القصيرة فى الستينيات » ، أن عالم البهجة عنده يعود إلى اهتمامه بعنصر اللون ، وتنبهه لدرجات اللون الواحد ، فتحولت قصصه إلى حزمة من الألوان ، أشبه بثياب مغنيات الأوبرا ، أو باللوحات التأثيرية ، التى ترسم أشعة الشمس ، وخضرة البرسيم ، ولمعان الماء ، وضوء القمر .

ويزيد من عنصر البهجة عند يحيى الطاهر ميله إلى استغلال عنصر النكتة من ناحية ، وإلى روح الطفولة من ناحية ثانية .

إنه يستغل النكتة حول الصعيدة فى « حكاية الصعيدي الذى هذه التعب » ، ويستغل نكت « أبو لمعة » مع الخواجة « بيجو » ، فى مغامرات إسكافى المودة مع الخواجة مخالى ، أو فى مغامراته مع خفير الدرك ، فيضفى على الرواية روحا خفيفة ، تتمشى مع الطابع الشعبى لأن النكتة هنا مستمدة من تراث ابن البلد ، فهى ليست لاذعة ولا جارحة ، ولكنها تضحك ولا تجرح ، وتثير المتعة ولا تؤلم .

وكثير من المواقف فى رواية يحيى الطاهر ترد على لسان ثعلب أو ذئب أو أسد أو طير ، أما الكلب فهو يروى « حكاية على لسان كلب » ، وغير ذلك مما يذكر بحكايات كليلة ودمنة ، وقصص كامل الكيلانى ، وما يضيفى على الرواية نوعا من البهجة .

إن النكتة وقصص الحيوان يتداخلان ويبرزان من عنصر البهجة وخفة الروح .

حكايات للأمير والإطار الشعبي :

صلة يحيى الطاهر بألف ليلة وليلة قديمة ، تعود إلى مجموعته القصصية الأولى ، وخاصة قصتيه « محبوب الشمس » و « الوارث » ، كما سبق لى أن أوضح ذلك فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

ولكن هذه الصلة تتطور فى رواية « حكايات للأمير » ، وتتجاوز المشابهات السطحية ، التى تقوم على التذكر واستحضار مواقف مماثلة ، إنه فى هذه الرواية يتخلص من الإعجاب المباشر ، فلا يقف عند مجرد حادثة جزئية ، أو يكرر حكاية بعينها ، إنه باختصار يحيى شكل ألف ليلة وليلة .

كل حكاية من حكايات الأمير وحدة قائمة بنفسها ، ويمكن أن نعتها بسبب ذلك مجموعة من القصص القصيرة ، كما فعل ناشر أعماله الكاملة إذ وصفها فى الفهرست بأنها مجموعة قصص ، ولكن هذا فى الظاهر فقط ، أما عند التأمل فإن هناك رابطة بين هذه الوحدات ، تحيلها إلى عمل روائى متكامل .

وهى رابطة تختلف عن الرابطة التطورية فى الرواية التقليدية ، التى تقوم على هيكل حكاى ، يتطور بالعقدة من البداية إلى النهاية ومروراً بالذروة .

إن وحدة « حكايات للأمير » تقوم على الراوى الذى يحكى الغرائب ، وعلى الأمير الذى يستمتع بهذه الحكايات ، وكل منهما ينتمى إلى طبقة مختلفة ، تقوم على فكرة التقسيم الثنائى ، بين طبقة الحاكم من ناحية ، وطبقة المحكوم من ناحية أخرى ، وهى فكرة يتقبلها الناس كحقيقة واقعة لا تقبل المناقشة .

إن بطل المقامات لاقى الكثير من العنت والاضطهاد ، ولم يجاهر بالاعتراض على هذه الفكرة ، وينهى ألامه وهزله بالتوبة والاستغفار .

وإن الحمال فى مغامرات السندباد تحدثه نفسه بالاعتراض ، ولكن السندباد البحرى يظهر له ، وكأن الأرض قد انشقت عنه ، ويعطيه درساً ، ويكرر عليه هذا الدرس كل يوم ، حتى يحفظه ويرعوى عن غيه .

والأمر كذلك فى حكايات يحيى الطاهر ، فالأمير منعم مترف ، يعيش فى عالمه

الخاص به ، كأنه من جنس غير جنس البشر ، إن الرواية لم تتعرض له بالوصف ، ولم
تورد شيئا من الحوار أو التعليق على لسانه ، حتى الحوار التقليدى الذى كان يدور بين
شهر زاد وشهريار عند بداية الحكايات ، ويطلب فيه شهريار المزيد ، أو يهدد شهر زاد إن
لم تستمر ، حتى هذا الحوار لم يرد فى حكايات الأمير .

يبدو الأمير هنا سابحا فى عالمه الخاص ، وكأنه من كوكب آخر ، أو كأن الراوى
مجرد قرد ، أو مهرج ، قد وكل بامتناع الأمير .

ويتقبل الراوى هذا الوضع ، ويبدأ حكاياته بحمد الله وحمد الأمير ، وينهيها
بالثناء على الأمير ، والثناء بعد ذلك على الله ، وكأن الحكايات لم تطور من شخصية
الأمير ، بل بدا أنه يفرق فى تقديس ذاته ، وتقديس الآخرين لذاته ، ففى البداية يبدأ
بحمد الله ، ثم تأتى النهاية فيثنى على الأمير قبل الله .

ومن هنا خلت هذه الرواية أيضا من التمرد على الأوضاع ، والمؤلف يعاقب بقسوة
كل من تسول له نفسه بشئ من ذلك . إن حكايات مثل : حكاية الريفية ، وحكاية
الصعيدى الذى هذه التعب ، وحكاية بزخارف ، وحكاية ميلودرامية ، وحكاية هكذا
تكلم الفران ، وحكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس ، وترنيمة للأمير - إن مثل هذ
الحكايات تنوارد جميعها على معاقبة المتمرّد .

ولكن يحيى الطاهر لا يتقبل هذه الأوضاع الاجتماعية تقبل الأعمى . كما كان
يتقبلها الإنسان الشعبى فى العصور القديمة ، إنه يحاول أن يهزها ولكن بخذر شديد ،
فهو من ناحية يسخر من النفخة الكذابة ، وهو من الناحية الثانية ينتقم منها شر انتقام ،
وهو فى كلتا الناحيتين لا يوغل ولا يخرج عن الطابع الشعبى ، الذى يقتضيه سياق
الجنس الأدبى .

فهو يصور الكونت فى « من الزرقة الداكنة حكاية » فى صورة ساخرة ، يرقد
على بطنه ، فوق مرتبة من المطاط ، محشوة بهواء رطب ، وتحت شمسية يتدلى منها
ورق الزينة الأزرق ، وهو غافل عن نهايته ، وعن ملك الموت الذى يأتبه بلا موعد داخل
عربة بستائر زرقاء ، فتحمله ، وتركض الخيل ، ويغطفى الغبار كل شئ .

وفى « حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء » يصوره أجوف ،
يميل إلى النفخة الكذابة ليعوض بها عن فراغه ، وتأتى فضيحتة من أهون الأسباب ، إذ

تطلب منه هذه المرأة أن يقرأ لها خطاب ابنها ، فيتكشف أمره ، وأنه لا يعرف القراءة ، وينهار ويصيح في المرأة الخرقاء بصوت كله توسل وضعف : « أنا افندى بثوبى يا أم ، وها أنا يا أم أشق ثوبى أمامك » .

ويحيى الطاهر فى سخريته من النفخة الكذابة عينه دائما على الأمير السادر فى غفلته ، فهو فى نهاية « حكاية عبد الحليم افندى » يقول لأميرة : « تلك هى حكاية عبد الحليم افندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك ، يا أميرى ، كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذى لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك ، يا أميرى ، شهيد » . وتكرر مثل هذه النهايات ، وتلك الطريقة التى يستخلصها من التاريخ ، كعظلة تنفع المؤمنين ، ودون أن يقع تحت طائلة القانون .

إن يحيى الطاهر يضرب على هذا الحس الشعبى ، الذى يسخر فى حكمه ونوادره من النفخة الكذابة ، ويجعل الفضيحة تأتى من أهون الأسباب ، من نملة أو دودة أو قطة ، وهو لا يوغل فى تصوير هذا الحس ، بطريقة تخرج عن فلسفة الرواية .

وربما كانت كلمة « فلسفة » هنا قلقة فى موضعها ، فيحيى الطاهر يساير مقتضيات الجنس الأدبى ، فلا يتفلسف ولا يوغل ، وكل شئ يأتى عن طريق التأمل ، وخاصة حول الزمن ، وحول ملك الموت الذى لا يفرق بين أمير أو حقير .

إنه ينهى روايته بسطر أخير يقول فيه « لا حول ولا قوة إلا بالله ، وآه من من زمن أعيشه » ، وهو سطر يمثل القرار الأساسى فى تأملات يحيى الطاهر ، والتى لا تخرج عن تأملات العامة حول الزمان والدنيا ، والتى يستنتجونها من واقع الحياة حولهم ، كلما تدور السواقي تدور الأيام على حد تعبير يحيى الطاهر .

٧-١

وليس هذا هو الشئ الوحيد ، الذى يربط حكايات الأمير بالشكل الشعبى ، فإن هناك الكثير من الظواهر فى تلك الرواية تنتمى إلى الشكل الشعبى ، من مثل :

- | | |
|--------------|-----------------------|
| أ - الراوى | ب - اللوزام الشعبية . |
| ج - العناوين | د - اللغة . |

الراوي:

ليس البطل في هذه الحكايات هو الأمير الذي تحمل الرواية اسمه ، وتروى الأحاديث من أجله ، إن الأمير غارق في لذته ، لا يبدو منه سوى ظل ممدود على الأحداث .

ولكن البطل هو الراوى ، فهو الذى يخترع الحكايات ويقصها ، وهو الذى ينتقى الأحداث ويوجهها ، وهو الذى يستنبط العظة ويسوقها . ومن هنا نراه يطل برأسه ، ويخرج لسانه من أول الرواية إلى آخرها ، يستخدم ضمير المتكلم ، ويعلن عن وجوده وحضوره بلا موارد .

وهذا الإعلان الصارخ لا يضر بفنية القصة ، لأنه متسق مع سياق هذا الجنس الذى يعتمد على الراوى ، ويسمح له بأن يلقى العظة ولو من فوق جبل ، ويستخرج الحكمة ولو من بطون الكتب .

إن الراوى يعلن عن نفسه خلال ضمير المتكلم ، فهو فى الحكاية الأولى يبدأ بعد الحمد والصلاة بهذا الفعل « أقول » . وهو فى الحكاية الثانية يعلن عن نفسه بصورة أكثر وضوحاً « هنا ، أقول أنا » . وهو فى الحكاية الثالثة لا يبدأ بالفعل ولكن يبدأ بالضمير متحدياً « أنا لم أشهد تلك الأيام ، ولكنى حضرت ليلة أحيائها ثلاثة » .

وهو يستمر فى هذا الإعلان فى ثنايا الحكايات ، ففي الحكاية الأولى يستخدم الفعل « أقول » أول كل فقرة ، ثم يورد العظة خلال الفقرة ، وكأنه يقول للأمير : أقول لك فانتبه لى . إنه لا يروى حكاية الكونت وحده ، ولكنه يروى حكاية كل مفرور سادر فى غفلته حتى لو كان الأمير نفسه ، وتأتى الخاتمة فى هذه الحكاية مبررة بمنطق هذا الشكل التعليمى « بعد الثناء عليك أميرى والصلاة على النبى ، فله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة » الخاتمة فى حد ذاتها ليست حسنة ، لأنها تتحدث عن ملك الموت وقد أتى فى عربته ، ثم حمل الكونت معه ومضى ، وتساعد الغبار فقطى كل شئ ، الخاتمة بهذا المضمون المأسوى ليست حسنة ، ولكنها حسنة بمنطق التراث الشعبى ، الذى يجعل من الموت خلاصاً ، ونهاية لكل متفجع مفرور .

وهنا نرى انحيازاً من الرواية نحو الطرف الآخر فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، فالبطل

ليس هو الأمير السادر في ترفه وكأنه أحد الخصيان في قصور الحكام ، ولكن الراوى هو البطل الحقيقى ، وهو ينتمى إلى طبقة المحكومين ، يتكلم بلغتها ، ويستخدم لوازمها ، ويعكس همومها ، ويعبر عن طموحها ، وأخيرا ينتقم من أميرها بصورة ذكية ، لا توقعه تحت طائلة القانون .

حقا ، إن المؤلف لا يعلن عن الانتماء الطبقي لراويته ، ولا يتحدث عن صفاته المادية والنفسية ، ولا يشير إلى بيئته ، ولا ظروفه الحياتية ، ولكن كل شئ في الرواية ، سواء في اللغة أو في الرؤى أو في اللوازم ، يشير إلى أن هذا الراوى ينتمى إلى طبقة المغلوبين ، الذى لا يستطيعون أن يحققوا وجودهم في الواقع الخارجى ، فيتخذون من الخيال وسيلة لتحقيق هذا الوجود .

ويسند المؤلف بعض حكاياته إلى سلسلة من الرواة ، وهو بذلك لا يهدف إلى مجرد المحاكاة الخارجية للشكل التراثى ، سواء في صورته التاريخية أو في صورته الشعبية ، ولكنه يهدف إلى إضفاء طابع اليقين على متنه .

فالحديث عنده ليس مجرد حكاية يلقيها مهرج أمام الأمير ثم ينصرف ، ولكنه حدث متواتر ، يصدر عن جماعة يستحيل تواطؤهم على الكذب كما يقول علماء أصول الحديث عن مصطلح الحديث المتواتر . إن الراوى يؤكد من خلال هذه السلسلة على إن تعاليمه يقينية ومؤكدة ، وتتأقلاها الأجيال ، وكأنها الحكمة التى لا تقل التشكيك .

إن الراوى فى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، ينقل عن ثلاثة رواة ، يصفهم فى أول الحكاية بأنهم « ثلاثة من أفضل الرواة يا أميرى ، خطفهم الموت الظالم فى علة واحدة ، عليهم رحمة الله ، لقد كانت نجسارتنا فيهم كبيرة » . ويحكى الرواة الثلاثة ما سمعوه ، ويؤكدون بأن « رب الكون شاهد على صدق ما نحكى » .

ويقدم الراوى روايته فى صورة غريبة ، فأحدهم أكتع يدق على العود ، والثانى أخرس يصرخ ، والثالث أهتم يضرب على دف .

وهذه الصورة الغريبة لا تأتى من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تضرب فى بنية الحكاية ، فعبد الحليم أفندى من أصحاب الفضة الكذابة ، وهو خارج على طبقته ، يحاول أن يقلد الإنجليز والحكام فى كل شئ ، ولكنه فى حقيقته فارغ أجوف ، مجرد

حادثة صغيرة تكشف عن خواته ، فقد تقدمت إليه المرأة الخرقاء كما تصفها الحكاية ، وطلبت منه أن يقرأ لها الخطاب ، فوقع في حيص بيص ، وكأنه سمكة في شبكة على حد تعبير الحكاية ، فينهار ، ويعترف بأنه أفندى في ثيابه ، ويصرخ في المرأة « وها أنا يا أم أشق ثوبى أمامك » .

ليست المرأة خرقاء كما يدعى عبد الحليم أفندى ، لكنها في الحقيقة تكشف عن الواقع المنهار ، إنه يضع سره في أضعف خلقه ، وكما فعلت النملة مع سليمان ، وكما فعلت الدودة مع النسأة ، يهيم الله هذه المرة الخرقاء لكي تكشف الحقائق .

وهنا تكشف الرواية عن مظهرها الجاد ، الذى يتخفى وراء قناع التسلية والطرافة ، إن الرواة الثلاثة يبدون فى صورة غريبة ، أكتع وأخرس وأهتم ، وهى صورة لا تأتى من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تلمح إلى مظهر جاد ، يتفق مع رؤية العامة من ناحية ، ومع رؤية هذه الحكاية من ناحية أخرى .

فالحكاية تشير إلى أن الأمور تجري على غير ما ينبغي ، والوظائف تسند إلى غير أهلها ، فالأكتع يدق العود ، والأخرس يصرخ ، والأهتم يضرب على الدف .

وهذه الإشارة تلخص اعتراض العامة ، أو الطبقة المحكومة ، على النظام الذى لا تملك له تغييرا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإنها تتفق مع رؤية الحكاية ، التى تصور شخصية تنتمى إلى غير طبقتها ، وتمارس ما لم تخلق له ، وتدعى ما ليست أهلا له .

ومن هنا تظهر الرواية بمظهر جاد ، ينعكس على البداية والنهاية وعلى ما بين البداية والنهاية .

فالبداية تبدأ بالإيمان الغليظة من الراوى ، وأيضا من الرواة الثلاثة ، على أن ما يحكونه قد شاهدوه كأنه الليلة على حد تعبيرهم .

والنهاية تنتهى والراوى يقدم العظة لأميره ويقول : « تلك هى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك ، يا أميرى ، كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذى لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك يا أميرى شهيد » .

وبين البداية والنهاية تتناثر تعبيرات مثل : « خلاصة القول يا إخوان » و « اسمعوا يا سامعين » و « وصلوا على طه النبى » و « وهكذا يا سادة » .

وكل هذا يضيف مظهر الجدية على الحدث ، ويحوّله من مجرد حكاية صغيرة طريفة ، إلى أداة انتقامية ، يوجهها الراوى إلى الطرف الأول فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، ممثلا فى ذلك النظام الذى يرمز له الأمير السادر فى غيه ، فتحدّره بأسلوب غير مباشر ولكنه حاسم ، بأن مصيره سوف يكون مثل مصير عبد الحليم افندى ، وهو مصير كل متبجح مغرور ، يدعى ما ليس له ، ويمارس ما لم يخلق له .

٣-٧

اللوامز الدينية :

تتوالى اللوامز الدينية فى التراث القصصى ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

وهى ذات دلالة على الخلفية الدينية التى تشكل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فالدين فى تلك الحضارة ليس مجرد مظهر ثقافى ، ولكنه يمثل وجود هذه الحضارة ، والإنسان فى ظل تلك الحضارة مغموس فى الدين فى أفراحه وأتراحه ، وفى أعياده ومواسمه ، حتى حين يخلو إلى أهله ، وباختصار ، إن الدين فى الحضارة العربية الإسلامية هو صانع الحضارات وسابق لها ، وليس الأمر بالعكس كما هو حال الدين فى الحضارة الغربية ، إذ يمثل منتوجا حضاريا ، ورؤية فلسفية ، وفعلا إنسانيا .

وقد تحقّق هذا المظهر الدينى فى حكايات الأمير ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

إن الحكاية الأولى تبدأ فتقول :

« الحمد لله الذى لم يسلبنى كل نعمة ، فمنحنى نعمة الخيال ، والصلاة على النبى الذى أجار غزالة البر لما استجارت به من شر صاحبها اللثيم ، والثناء لثناء عليك يا أميرى » .

وتنتهى هذه الحكاية وتقول :

« وبعد الثناء عليك يا أميرى ، والصلاة على النبى ، لله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة » . وتتأثر اللوامز الدينية خلال حكاية صيف مثل :

« والله واحد يا أميرى والشمس بوجهين » .

« وآه يا أميري ، الليل أيضا برأسين » .

وغير ذلك كثير يتواتر خلال الرواية ، ويشير إلى مستويين :

ذلك المستوى الشعبي ، الذى يحرك التراث داخل إنسان المنطقة ، ويخاطبه خلال رؤيته التى شكلها التاريخ ، أو هى التى شكلت التاريخ ، مما يجعل العمل الفنى يتسلل داخل وجدانه ، ويفعل فى نفسه ما لا تستطيع أن تفعله البداية المشوقة ، والنهايات المفتوحة ، ولحظة الذروة ، والعقدة ، والبناء الدرامى ، وإثارة نوازع الفضول ، وإخفاء الأوراق ، والجري وراء ما هو خفى ومستور .

ويضاف إلى هذا المستوى الشعبى مستوى آخر ، يتخطى فيه الكاتب أسوار التراث ، ليصافح لحظته المعاصرة .

إن المؤلف يورد هذه اللوازم ، لا لكى يقف عندها ، ويكتفى بمحاكاة المظهر الثقافى ، ولكن لكى يقدم الخلاصة الأخيرة لأميرة .

ومن هنا تلونت هذه اللوازم بدلالة كل حكاية . إن حكاية « من الزرقة الداكنة - وهى الحكاية الأولى - عن النفخة الكذابة التى يمثلها الكونت ، وينهيها ملك الموت ، وتأتى اللوازم فى هذه الحكاية متلونة بهذا المضمون ، وتلمح إلى هذا الجانب عند الأمير ، فالراوى يخاطب أميره فى البداية وكأنه يخاطب الله والرسول ، بل إنه فى النهاية يخاطب أميره قبل أن يخاطب الله ورسوله .

أما « حكاية صيف » التى تلى الحكاية الأولى مباشرة ، فهى دعوة للمغلوب لكى ينتقم من غالبه ، وتأتى اللوازم الدينية فتؤكد هذه الدعوة ، إن الراوى يكرر فى لوازمه بأن الله واحد والشمس بوجهين ، وبأن الليل أيضا بوجهين والله لا شريك له ، وهو بذلك يريد أن يقهر عوامل الخوف داخل بطله ، فالله فى ملكه هو الواحد الذى لا يقهر ، أما بقية المخلوقات فهى متغيرة لا تبقى على الدوام ، الشمس ليست دائمة ، ولا الليل ، ولا سائر الظواهر الطبيعية .

يقول ذلك البطل لنفسه ، ويؤكد الراوى خلال لوازمه الدينية ، ويمارس البطل فعل الانتقام ، ويحس بلذة الانتصار .

ويشعر الطرف الآخر فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، والممثل هنا فى وريث الكونت ، بعنصر الخوف ، وهو عنصر لا يدفعه جذران من صاج متين ، ولا سقف من صاج

متين ، ولا أبواب من صاج متين ، ولا عين مسحورة ، فقد يتسلل إليه على هيئة خادم ، يحمل قلة الماء أو صينية الطعام .

وتندغم هذه اللوازم الدينية مع بقية عناصر الحكاية ، فتجسد هذا الفعل الانتقامي . إن الحكاية عنوانها « الصيف » ، وهو صيف ليس ككل صيف « فهو الصيف لا يلطفه ماء ، ورطوبة الجو تخنق الأنفاس ، والشمس الكبيرة القرية من الأرض لا غاية لها إلا أن تشب الحريق بعالمنا في التو واللحظة » .

وتتوالى الحكاية في مثل تلك اللغة المشحونة ، حتى أعلام الشخصيات تحمل هذه الشحنة ، فهي عن القرين والحداد والبكرى ، وتأتى اللوازم الدينية في حينها ، فتتسق مع هذا الجو المشحون ، وتؤدي مهمتها في تحذير الأمير والكونت ، ومن يزث الأمير أو الكونت ، وتدفع الطرف الآخر في المعادلة إلى أن يتحرك ويمارس فعل الانتقام ، فقط عليه أن يبدأ ، وسيجد كل شيء بعد ذلك سهلا ، فالله واحد لا شريك له ، وسائر المخلوقات قابلة للمحر ، حتى لو كانت الأمير نفسه .

٧-٤

العناوين:

تتوالى بعض عناوين حكايات الأمير على النحو الآتي :

« حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء » .

« حكاية الصعيدي الذي هذه التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم » .

« حكاية أم دليلة طاهية الموت » .

وهي عناوين تلعب على مستويين أيضا :

فهى من ناحية تشبه عناوين ألف ليلة وليلة ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وغيرهما من حكايات التراث الشعبي ، وهى مشابهة تمتد إلى تركيبة العنوان الأسلوبية، وإلى استخدام المفردات اللغوية .

إن بعض العناوين تتوارد في ألف ليلة وليلة على النحو الآتي :

« حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وينتها زينب النصابة » .

(٢١٢/٣) .

« حكاية الصعيدي وزوجته الإفريقية » (١٦١/٤) .

« حكاية الشاب البغدادي مع جارتة التي اشتراها » (١٢٩/٤) .

وتأتي عناوين يحيى الطاهر فتستحضر هذا الجو في ليالي شهر زاد ، ليس فقط لأنها تعارض المضامين في معروف الإسكافي ، أو في حكاية دليلة ، أو الحكايات التي تدور حول مكر النساء ، ولكن لأنها تحاكي التركيبة اللغوية والأسلوبية أيضا .

وهنا نفهم الحكمة في وصف يحيى الطاهر رواية بأنها حكايات للأمير ، وفي إصراره على إطلاق كلمة « حكاية » على كل قصة من قصص هذه الحكايات . إنه يعي تماما بأنه لا يكتب قصة بمعناها الأوروبي المعاصر ، ولكنه يكتب حكاية بمفهوم ألف ليلة وليلة ، يستخدم فيها كلمة حكاية ، التي وردت في ثانيا ألف ليلة وليلة .

ولا يقف المؤلف كالعادة عند هذا المستوى التراثي ، ولكنه يطل من خلاله على الأحداث الجارية ، فروايته ليست هي ألف ليلة وليلة « ذات الحوادث العجيبة ، والقصص المطربة الغريبة » ، ولكنها حكايات للأمير ، تتخذ عنوانا حاسما يؤكد وظيفة الراوي التعليمية ، فهو ليس يحكي العجائب والغرائب من باب التسلية فحسب ، ولكنه يحكيها أيضا من أجل هدف تعليمي ، يحذر الحاكم من عاقبة غيه ، ويدفع المحكوم إلى الانتقام من ظالمه .

وهذا الجانب التعليمي هو الذي يبرر استخدام بعض المفردات والإشارات المعاصرة التي وردت في عناوين حكايات الأمير ، فالرجل الذي فضحته المرأة الخرقاء يحمل لقب أفندي ، والرجل الذي يحلم ليس هو معروف الإسكافي ، ولكنه الصعيدي الذي ذهب ضحية أحلامه في عاقبة أشد من عاقبة معروف الإسكافي ، فالأخير قد استمتع فترة بخيالاته ، أما الصعيدي فقد عاقبته الأقدار بالموت نتيجة خيالاته .

٥-٧

اللغة:

يحرك يحيى الطاهر لغته أيضا على مستويين : ذلك المستوى الشعبي الذي يحاكي به التراث القصصي . وذلك المستوى الحضري الذي يوحى بثقافة المؤلف ، وانتمائه إلى لغة أدبية منتقاة .

يقول فى حكاية عبد الحليم أفندى :

« زوجة كبير ضباط المطار هذه يا حضرات ، كانت كريمة صفات ، مقيمة حفلات ، لها من الصاحبات العشرات ، بفضلها عرف الأكابر ، ونسوة الأكابر ، وأبناء الأكابر ، عبد الحليم أفندى الذى يتكلم كلام الإنجليز ، ويطبخ طيخ الإنجليز ، ويصنع أحلى حلوى ، وبفضلها طار صيت عبد الحليم فبلغ المدن ، وعرفه المأمور والحكمдар ومفتش الصحة ، كما عرفته زوجة المأمور والحكمдар ومفتش الصحة » .

فاللغة هنا تبدو فى مستواها الشعبى فى استخدام المفردات ، واللوازم الأسلوبية ، والتكرار والسجع . ولكن هذه السهولة يكمن وراءها جهد فنان مثقف ، يعكس جانب الصنعة من اللغة .

ولا أعنى بكلمة « صنعة » أية إحياءات تفيد التكلف أو التصنع أو الاصطناع ، ولكن أعنى ذلك الجهد ، الذى يقوم على الصنعة الأدبية ، ويضيف إلى الموهبة الربانية ، إنه لا يسلم اللغة كما استلمها ، إنه يتصارع معها حتى ينقلها من مادة خام ، إلى مستوى يحمل بصمات الفنان .

يذكر يحيى الطاهر فى حديث أجراه معه سمير غريب ، وورد فى نهاية أعماله الكاملة ، أنه لا يكتب ولكن يروى ، وهذا يعنى أنه لا يخاطب العين ولكن يخاطب الأذن ، إن خطاب العين قد يحيل اللغة إلى مجرد وسيلة للإفهام ، أما خطاب الأذن فإنه يحرص على الإيقاع ، حتى لا تضيع اللغة مع الموجات الصوتية .

إن اللغة العربية فى أصل نشأتها هى لغة رواية ، تخاطب الأذن ، وتحرص على الإيقاع ، وقد اختار يحيى الطاهر جانب الرواية ، فعرف كيف يحرك عبقرية هذه اللغة .

وهنا تبدو « صنعة الفنان » الذى يستلم اللغة كتراث ، ثم يلعب على أوتارها ، ويتلاعب بخصائصها ، حتى يسلمها وقد حملت بصمته الخاصة .

إن اللغة عند يحيى الطاهر تبدو منتقاة ، موقعة ، قصيرة الجمل ، متسقة الجرس . يقول فى حكاية أم دليلة :

« كحلت دليلة الرموش ، ورشت العطر على الثوب المنقوش ، وربطت العنق النافر بمنديل ملون ، وأمسكت بيدها وردة ، وطلعت على زوجها الراقد فوق سرير المرض ، بوجه يضحك ، وجسد يرقص ، وقالت : الآن ، قل قولك يا رجلى . ومالت . فقطف

المعجز من الغصن الداني قبلة ، وقال : أنا فى النعيم وأنت حورية ، وأنا فى الجحيم وأنت جنية » .

إن هذا الاقتباس يخفى وراء مظهره الشعبى ، مستوى خاصا يعكس شاعرية المؤلف ، وتوظيفه لفن القول الذى بروى ويوقع .

ومن هنا جاءت جمل يحيى الطاهر قصيرة ، موقعه ، متسقة الجرس ، فقد يقول : « وقع عبد الحليم أفندى فى حيص بيص ، وأحس أنه سمكه فى شبكة » . وقد يقول : « طعماها لحمه فى صينية ، أو حمامة مشوية » ، وقد يقول الكثير من أمثال هذه التعبيرات التى تعكس روحا شعرية ، تنبثق خلال المستوى الشعبى .

وقد يضمن يحيى الطاهر بعض قصصه شيئا من الشعر الشعبى ، الذى يتردد على ألسنة الناس ، وتبلغ الصنعة الفنية منتهاها ، فلا يستطيع السامع (ليس القارئ) أن يفصل بين صنعة يحيى الطاهر وصنعة الفنان الشعبى ، لأن الاثنين يندمجان فى بنية واحدة .

فالمجنون مثلا فى « حكاية الريفية » يغنى فى السوق ، ويقول :

ولع الوابور يا جودة القطننة أكلتها الدودة

والبنات عاوزه تتجوز والصبيان نفسها مسدودة

إن هذه الأغنية تندمج فى لغة يحيى الطاهر يتحدث بلغة العامة ، أو إن العامة تتحدث من خلال يحيى الطاهر .

ولكن هذا التوازن بين المستويين يختل أحيانا ، وتميل بعض قصص يحيى الطاهر نحو المستوى العصرى ، الذى تعكسه ثقافة المؤلف وصنعتة الفنية .

إن حكاية الريفية هى حكاية ذات طابع شعبى عن الفقيرة التى تطمح فى الزواج من عجوز غنى ، ولكن يحيى الطاهر بثقافته وصنعتة الفنية ، يطل خلال التعبيرات ، والصور ، والعناوين الداخلية .

إن بعض عناوينه تتمثل فى : بعد وقوع الواقعة - النعيم - الحافة - الهاوية - السلام .

وبعض تعبيراته تستخدم الجمل الكبيرة من مثل : الطبيعة أم الكائنات - يلتقى

أكابر القوم فى البورصة ويلعبون لعبة الإنسان والقدر - لقد جريت وإلى الأبد من مصيرهم المعتم - السائرون فى طريق الانتقام .

وبعض صوره بعيدة عن الخيال الشعبى ، فالريفية تنظر وراء ستائر الدانتل المحرمة ، وملك الموت يرى فرعين يابسين فبطوحهما لريح الخريف الأبدية .

وكل هذا يعكس ثقافة المؤلف التى تطل وراء السطور ، ويجعل المستوى العصرى يعلن عن نفسه ، ويتوارى المستوى الشعبى قليلا ، فلا يوح بكل أسرار .

- ٨ -

المعاصرة :

يجتمع الإسكافى مع صديقه فى خمارة مخالى ، ويدور بينهما الحوار الآتى :

« صرخ إسكافى المودة :

- دعونا نشرب ، نحن فى آخر الزمان .

- لنشرب ، إنه آخر الزمان .

وبصق المعلم بصقة كبيرة :

- لنشرب ، ولنطلب الستر لبناتنا ، ولنسب آخر الزمان حتى يرحمنا الله »

(ص ٤٧٢) .

وينهى الراوى حكايته الأخيرة ويقول للأمير :

« هكذا يا أميرى فررت من مكان ، العشق على أرضه مستحيل ، وأنا أضرب الكف بالكف من اختلاط الأمور فى هذا الزمان ، ولسان حالى يقول : لا حول ولا قوة إلا بالله ، وآه من زمان أعيشه » .

وتتوالى مثل هذه الإشارات فى كل روايات يحيى الطاهر ، وتقوم بعملية نقل الشكل التراثى إلى الشكل الأصيل ، الذى تلعب وجهة النظر المعاصرة دورا كبيرا فى تحديد ماهيته ، كما سبق أن أوضحنا فى فصل : « الشكل الأصيل وتصالح الطرفين » .

فالشكل التراثى هو شكل متجمد فى بطون الكتب ، هو حروف وحبر وأوراق ، قد كانت فى وقتها حية ومعاصرة ، ولكن خطوات الزمن المتحركة قد جمدها ، ووضعتها

فى خانة التراث ، ولا يمكن لها أن تنتقل من هذه الخانة إلى خانة المعاصرة ، إلا إذا أضافت إلى هذا التراث ، دماءً جديدة ، كذلك العلاقة الأبدية بين الأب وابنه ، فالأب ينتهى دوره ، ولكنه يتجدد فى ابنه ، وهو فرح مستبشر لأنه يتجدد فى ابنه ، والابن أيضا فرح مستبشر لأنه يواصل رسالة أبيه .

هذا هو المفروض فى العلاقة بين الأب كجيل ، والابن كجيل آخر ، وهى علاقة صحية ، تسمح للتاريخ بأن يتطور ، وللأجيال بأن تتواصل . أما إذا انحرفت وتحوّلت إلى علاقة مرضية ، وحل الصراع محل اللقاء ، حينئذ تبطئ عجلة التاريخ ، وتحتاج إلى إصلاح .

وقد استطاع يحيى الطاهر أن ينقل الشكل التراثى إلى الشكل الأصيل ، الذى تصالح على أرضه ثنائية الأصالة والمعاصرة .

ومن هنا ندرك أهمية التحول فى تركيبة الإسكافى فى نهاية مغامراته ، إنه يجلس على المقهى ، ويرصد أمثلة من حديث الناس حوله ، تغطى مختلف الطوائف ، وتعبّر عن الواقع الجديد ، وهو واقع تافه ، ضائع ، يخلو من كل قيمة ، ويفتقد الهدف .

وتحت تأثير الكأس السابعة يهبط الوحى على الإسكافى ، ويقدم أبجدياته ، التى تقوم على الانتهازية ، والاستغلال ، والشرب ، والخمر ، والاحتكار ، والتهرب من الضرائب والجمارك ، وغير ذلك من أبجديات تعكس القيم التى شاعت فى عصره ، ويلورها الإسكافى على هيئة نصائح كمبشر لهذا العالم الجديد .

حقا إن هناك خلافا ، ولكن لا عيب فى الرواية ، إنها فقط تسجل ، وبصوت مرتفع ، وتشير إلى سقوط البطل تحت هلوسة الخمر وسيطرة الأفيون .

- ٩ -

الختام:

كثيرا ما يتكرر فى روايات يحيى الطاهر قصة الصعيدي الذى يترك قريته ، ويهاجر إلى القاهرة ، بحثا عن حياة أفضل ، وتنتهى رحلته بالسقوط وخيبة الآمال .

إنه يبدأ روايته « الحقائق القديمة » بهذا المشهد الحزين ، وكأنه يمثل الافتتاحية ولحن القرار فيقول :

« حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير ، وصاحبته التي تلبس بالطو من فرو الدب ، يأكلان عجلا مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، وحثا مقليا ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات ، وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة ، صرخ - وهو الجائع الحافى العارى - صرخته الأخيرة ، وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح ، عليه رحمة الله » .

ويتكرر مثل هذا المشهد خلال الرواية ، ويتابع يحيى الطاهر أحلام هذا الصعيدى ، ويرصد نهايته ، ففي نهار مشمس ، يطلع الصعيدى الدعامات الخشبية المربوطة بالجمال ، وعلى كتفيه حمولة الرمل والأسمنت ، ويتخيل بأنه سيصبح بوابا لهذه العمارة ، ويستريح من عناء الرمل والأسمنت ، ولكنه وفى هذه اللحظة بالذات ، يسقط من فوق العمارة ، وتنتهى حكايته ، وينهى يحيى الطاهر هذه الرواية وهو يقول للأمر :

« فى هذا النهار ، يا أميرى ، ضيع الصعيدى عمره ، كما ضيعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن » .

وقد لفت هذا المشهد نظر أمل دنقل ، وهو يعانى من سكرات الموت فى غرفته رقم (٨) كان أمل صديقا ليحيى ، وقد جاءا معاً من الصعيد يحملان أمالا كبارا ، ولكنهما أدركا فى النهاية أنهما كالصعيدى الذى هده التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم ، وعوقب حتى على مجرد التخيل والأحلام .

وتحت سكرات الموت ، يستحضر أمل رحلة صديقه يحيى ، يطفو هذا المشهد الحزين على ذاكرته ، فيسجله بسوداوية عميقة : -

من أقاصى الجنوب أتى ، عاملا للبناء ، كان يصعد سقالة ويغنى لهذا الفضاء كنت أجلس خارج مقهى قريب ، وبالأعين الشاردة .

كنت أقرأ نصف الصحيفة ، والنصف أخفى به وسخ المائدة .

لم أجد غير عينين لا تبصران ، وخيط الدماء .

وانحنيت عليه أجس يده ، قال آخر : لا فائدة .

صار نصف الصحيفة كل الغطاء ، وأنا فى العراء .

إن افتتاحية « الحقائق القديمة » ليست مقحمة ، ولا يحيى الطاهر يقفز من مشهد إلى مشهد ، إنها تمثل لحن القرار ليس فى الرواية وحدها ، وليس فى قصة يحيى الطاهر وحده ، ولا حتى فى قصة صديقه أمل دنقل ، إنها تمثل لحن القرار لقصة جيل بأكمله ، حمل آمالا عراضا ، ثم عوقب بشدة على أحلامه من قدر لا يرحم .

إن الراوى فى حكاية الصعيدي الذى هذه التعب ، يمثل صوت هذا الجيل ، وهو صوت خافت واهن ، يحاول أن ينبه هذا الأمير الغارق فى سكرته .

ولكن هيهات ، لم يعد صوت الديك الجميل كافيا لتنبيهه ، فلعله يحتاج إلى « نفير » يوقظه من نومه الأبدية .

ومأساة يحيى الطاهر وجيله تتلخص فى أنه لم يكن يعرف كيف يصبح فى هذا النفير ، لسبب يسير وهو أنه لا يملكه .

إبراهيم أصلان والواحد فى الكل

- ١ -

يظهر أول ما يظهر الأسطى قدرى الإنجليزى فى رواية «مالك الحزين» للآخرين ، وقد انفرجت رجلاه ، وتدلّت يدها ، ووقف خلف حائط الجامع القديم ، وأخذ يرقب الناس من بعيد ، وهم فوق المقهى يتحادثون ، ويروحوون ويحيقنون ، دون أن يجرؤ على الاقتراب منهم . (ص ١١)

هو يحس بشئ ما بداخله ، يخشى الفضيحة « ويشعر كمن يسير عاريا بين الناس » على حد قوله (ص ٣٣) وتشتد أزمتة ويكثر من إخراج الرياح ، وتكرب بطنه ، وحين قام بواجب الزوجية مع أم عبده سارع فى الإنزال ، وأخيرا يسقط هذا البطل تماما « ومع الوقت نحل عوده وتهدل شاربه » . (ص ٣٥)

كان يصف نفسه بأنه « هو المعذب أصلا » ، أو بأنه « مثل رجل منكوب » ، أو غير ذلك من صفات ، تشير إلى سر مأساته ، التى تجعله يتجنب الناس ، ويدارى وجهه ، ويخفض صوته أمام أم عبده ، ولا يتحدث مع ابنه عبده ، ولا يسأله عن سر سهره المتكرر فى الخارج .

عمل الأسطى قدرى الإنجليزى مع شركة ماركونى ، وشرب من طباع الإنجليز ، وتخلق بأخلاقهم ، وهو لا يعرف لماذا يطلق عليه أهل الحارة لقب الإنجليزى ، هل لأنه يعرف اللغة الإنجليزية مثل أهلها تماما ، ولكن عم عمران يعرف ست لغات غير العربية والنوبية ، ولا يطلق عليه أهل الحارة لقباً آخر ، بل هم دائماً يسبقون اسمه بكلمة « عم » التى تدل على الاحترام والتقدير .

الأسطى قدرى الإنجليزى يحب الكلاب ، ويعطف عليها ، وتتبعه أينما كان ، وحيثما حل ، يلبس الحذاء ذا المقدمة العريضة والنعل المفتوح ، ويعقد الكوفية ذات المربعات على رقبته النحيلة السمراء ، باختصار : هو الشخصية الوحيدة التى تخرج على خط الحارة المرسوم ، ويحب الكلاب أكثر مما يحب أهل الحارة ، ويشعر فى قرارة نفسه بأنه متميز عن هؤلاء جميعا ، ويقول :

« إن مقامه محفوظ ، وإنه يختلف عن هؤلاء جميعا . من هم ؟ الشيخ حسنى ؟
ورمضان الفطاطرى الهايف ؟ سيد طيلة المسخرة ؟ قاسم الذى يقعد طول النهار والليل
فى انتظار نظارة يصلحها ؟ عبد الحميد الذى يجلس على الرصيف يبيع السجاير الفرط ،
كلهم همج وأولاد كلب » .

وقربه الإنجليز ، وأهداه ماكميلان مجلدا قديما ، يحتوى على كل أعمال شكسبير
التي أدمن قراءتها ، وصار يردد مقاطع منها وهو يركب دراجته ، ويوزع البرقيات هنا
وهناك ، وكانوا يستدعونهم فى حفلاتهم الخاصة ، فيشرب الكونياك ، ويتلو عليهم
بصوته العميق الدافئ ، مقاطع كاملة من الملك لير وماكبث وهاملت .

ثم قربه الإنجليز أكثر ، وجعلوه يقوم بدور عطيل ، أمام « ماجى » الإنجليزية ، ابنة
الصراف ، التي كانت تقوم بدور ديدمونة ، وكان الأسطى قدرى الإنجليزي يحب هذا
الدور ، ويحلوه ، فى مناسبة أو غير مناسبة ، بأن يردد عبارات مثل : « أجنى أبواها »
و« من الآن وإلى الأبد » و« اسمع منى كلمة أو كلمتين قبل أن تنصرف » . وتبدأ
مأساته ، أو سر عذابه ونكبته على حد تعبيره ، مع أم عبده ، حين طلبت منه لحمه
رأس تشتهيها من عند زغلول بائع اللحم السمين . إنه يكره هذا الرجل ، الذى يزجج
حواجبه ، ويغازل الفتيات ، ويمطط فى صوته ، كيف عرفته أم عبده ؟ وكيف نطقت
باسمه أمامه وهى تلوك لبانتها فى جانب من فمها العريض ؟ ويخبرها بأن لحمه زغلول
غير نظيفة ، ويتطوع للذهاب إلى المذبح ، لكى يحضر لها لحمه رأس عجل بنفسه ،
ويعود برأس العجل ، ويركب الترام ، ويضعها تحت قدمه ؛ ولكن لصا يسرقها ، ويعود
الأسطى قدرى الى حارته خائبا ، يعانى من نظرات زوجه ، ومن شماته زغلول .

ويضخم الأسطى قدرى نكبته وعذابه . ويجسدها على ضوء مأساة عطيل ، فأمر
عبده هى ديدمونة ، والأسطى قدرى هو عطيل ، وزغلول هو كاسيو الجبان ، ورأس
العجل المعلق فى دكان زغلول هو المنديل عند كاسيو ، والأذن المقطوعة هى العلامة
على طرف المنديل .

وأخذ يتلو مأساته على ضوء مأساة عطيل .

ياجو فى مسرحية شكسبير يخاطب عطيل ويقول ! « لا علم لى بهذا المنديل ، أنا
واثق أنه منديل زوجتك ، ورأيت اليوم كاسيو وهو يسمح به لحيته »

ويستطيع الأسطى قدرى الإنجليزي أن يغير فى الكلمات ، وأن يقول ! « لا علم

لى بهذا ، ولكن مثل هذا الرأس أنا واثق أنه رأسك ، ورأيت اليوم زغلول يعلقه على عربته » .

نحن إذن أمام نوعين من المأساة : -

١ - مأساة عطيل .

٢ - مأساة الأسطى قدرى .

وبين المأساتين بون شاسع . أولاهما مأساة غريبة ترفع من حدة الصراع ، وتبالغ فى الرؤى الفلسفية ، وتؤزم الأمور ، وتصل بالأبطال الى نهاية مأساوية تتمثل فى الانتحار والقتل ، أما الأخرى فهى من صنع الحارة المصرية ، وتنتمى إلى التراث الشعبى ، وموضوع رأس العجل هى قراءة جديدة لمغامرات على الزئبق انتقاما من عجله الذى سرقته السلطة الغاشمة ، ومن هنا تدور هذه المأساة فى جو يتميز بخفة الروح والفكاهة وتناسب مع تقاليد الحارة .

ومأساة قدرى الإنجليزى ليست مع زوجة ولا مع رأس العجل ، ولكنها تعود لأنه خلط بين المأساتين ، فهو ابن الحارة يتخلق بأخلاق الإنجليز . وهى أخلاق لا تنفع وقت الأزمة على حد تعبيره ، ومن هنا نراه يحمل اللقبين المتناقضين ، فهو أسطى وهو إنجليزى فى وقت واحد ، وهنا تكمن المأساة بوضوح ، وهنا نعى السخرية الكامنة وراء لقب « الإنجليزى » ، الذى أطلقه عليه أهل الحارة ، وهى سخرية لم يدركها قدرى الإنجليزى إلا مؤخرا ، فقد خرج على تقاليد الحارة ، فخرجت عليه الحارة وبخلت عليه بأسرارها .

وتنتهى مأساة الأسطى قدرى بسهولة ودون تقصير ، فإن « ربة » صغيرة على كتفه من المعلم رمضان ، تجعله يحس بالارتياح ، ويعود بعدها الى المقهى ويعانق الناس وكأنه يراهم للمرة الأولى .

ويصبح الأسطى قدرى بعد ذلك منتشيا للحارة ، ويقيم ليلة العزاء لعم مجاهد فى منزله ، ويستقبل الناس ويحس أن أم عبده بريئة ، وأن أخلاق الإنجليز لا تنفع ، ثم يتحول إلى بطل يحترمه أهل الحارة ، وتقدره أم عبده ، فتحت عنوان « معركة رأس العجل » ، وهو عنوان يستحضر معركة العجل فى على الزئبق ، يتحول الأسطى قدرى إلى قذيفة ، ويهاجم الأعداء ، وينشد قول ماكبث : « علقوا الرايات على أسوارنا الخارجية ،

ما زالت الصرخة هي أنهم قادمون ، وقوة مدينتنا ستضحك هزءا من الحصار » .

لم يعد الأسطى قدرى صورة ممسوخة من عطيل ، إنه يوظف شيكسبير فى معركته هو ، ومن أجل الحارة ، فيهاجم الأعداء ، وهو يتلو شيكسبير ، وينقد الشيخ حسنى ، ويحمله على كتفه ، ويعود به إلى منزله ، ويصرخ فى زوجه وبصوت عال لكى تحضر الدواء .

وتأتى نهاية الأسطى قدرى بطريقة مستمدة من مأساة هي من صنع الحارة ، لا صراع ، ولا تخذ للأقدار ، ولا قتل ولا انتحار ، ولا طبيعة غاضبة ترسل الحمم والرياح والصواعق ، ولا فلسفة متمردة ، كل شئ يتم بخفة ، وفى جو من التسامح ، إن ربة حنونة وصغيرة ، تجعل الأسطى قدرى ينسى كل شئ ، وإن إلقاء السلام من الأسطى قدرى على أصحابه فى المقهى يجعل الحارة تتسامح معه ، وتفتح صدرها له ، لكى يمارس دوره من جديد ويملاً مكانه الذى ظل شاغرا .

لقد رددنا فيما سبق عبارات عن مأساة البطل ، وعن سقوط البطل ، وغير ذلك من تعبيرات تتناسب مع المأسى الأوروبية ، التى استمدت قاموسها من مصطلحات أرسطو ، أما مأساة الحارة فلها تعبيراتها الخاصة ، التى كان يستخدمها الأسطى قدرى ، وهو يتحدث وقت اشتداد الأزمة عن أنه هو المعذب ، وهو المنكوب (ص ٣٢) . أو وهو يتحدث عند انفراج الأزمة عن إحساسه بالارتياح (ص ٦٣) ، وبأنه مثل المريض الذى يتقدم الآن نحو الشفاء (ص ١٠٣) .

تلك هي المقدمة الأولى .

- ٢ -

الأسطى قدرى فى رواية « مالك الحزين » . يتشابه فى أشياء كثيرة مع عبد الحليم أفندى فى رواية « حكايات للأمير » فكلاهما قد اتصل بالإنجليز وقلدهم ، وانعكست مظاهر هذا التقليد على موقفه من قومه ، وموقف قومه منه .

صدرت الطبعة الأولى من رواية يحيى الطاهر سنة ١٩٧٨ ، أما الطبعة الأولى من رواية أصلان ، فقد صدرت سنة ١٩٨٣ .

وهناك أشياء أخر غير هذا ، تحمل سمات مشتركة بين الروائتين ، فكلاهما تعتمدان على الراوى ، الراوى عند يحيى الطاهر يطل خلال ضمير المتكلم ، أما الراوى

عند أصلان فهي يتخفى وراء يوسف النجار ، والمرأة الخرقاء فى رواية يحيى الطاهر قد فضحت من حيث لا تشعر عبد الحليم أفندى ، وأيضاً سليمان الصغير فى رواية أصلان ، قد أضاع من حيث لا يشعر الهرم الكبير .

ولكن كل هذا لا يعنى أن أصلان متأثر يحيى الطاهر ، ولكن يعنى أن كليهما قد امتاحا من جذور واحدة ، وأن كليهما يعكسان الجوهر المشترك للشكل الشعبى . الذى يلقي بظلاله على كل من الكاتبين ، تبدو بينهما مشابهة ، قد تغرى لأول وهلة بالقول بأن أحدهما يسير فى ركاب الآخر .

الحقيقة أن أصلان وإن كان يتشابه مع يحيى الطاهر فى جذور مشتركة ، إلا أنه يختلف عنه فى أشياء كثيرة ، إن لم نقل إنه قد حقق ما لم يستطعه يحيى الطاهر .

قلنا من قبل إن التراث والمعاصرة كانا يتصارعان فى رواية يحيى الطاهر ، وإن الغلبة كانت للمعاصرة وتابعا مظاهر تلك الغلبة على لغة الكاتب وغيرها مما يتعلق ببنية الرواية . إن ثقافة يحيى الطاهر وراء ضمير المتكلم ، وتظهر خلال لغة شعرية ، وتعليقات غاضبة ، وإشارات سياسية ، ونقدات اجتماعية .

وستقول فيما بعد ، إن أصلان قد اقترب من روح الشكل الشعبى ، وأخفى حقيقته كمؤلف وراء السطور ، وجعل الشكل يتحرك من تلقاء نفسه وكأنه سيرة شعبية ، يقوم فيها فقط بدور الراوى ، وستتابع مظاهر ذلك وقد انعكست على الزمن والعقل الجمعى والرؤية الفلسفية وصورة المقهى وغير ذلك .

قلنا ذلك من قبل ، وستقوله من بعد ، ونؤكد أنه الآن خلال التطبيق وتتبع أوجه المفارقة بين كل من عبد الحليم أفندى والأسطى قدرى الإنجليزى .

كانت الدراسة عن يحيى الطاهر تحت عنوان « ملحمة القدر » أما الدراسة عن أصلان فهي تحت عنوان « الواحد فى الكل » .

وهذا الاختلاف فى العنوان ، يعكس اختلاف الموقف عند كل من الكاتبين . يحيى الطاهر صورة للمثقف المعاصر الذى ينطلق من الشكل الشعبى ، ليقول كلمته ، ويؤكد وجوده .

أما أصلان فهو صورة لمن يخفى نفسه تحت نداء الكل ، ويجعل الشكل الشعبى يفرض مواصفاته الخاصة ، ويتحدث بلغته هو .

وقد انعكس هذا الموقف على كل من عبد الحليم أفندى ، والأسطى قدرى الإنجليزى . حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، يرويها كورس من ثلاث : أكتع وأخرس وأهتم ، يحكون ملحمة القدر ، وفلسفة الأيام التى تدور كما تدور السواقى على حد تعبير المؤلف .

وهى تروى مأساة فرد ، وتنتهى بافتضاح موقفه ، شأن كثير من تلك النماذج الفردية ، التى طرأت على السطح عقب الاتصال بأوروبا ، وتقليد المغلوب للغالب ، ومنذ أن لمس الطهطاوى ذلك ، وتابعه المويلحى والمنفلوطى ، ثم اتخذته القصة القصيرة والرواية نموذجا للسخرية ، وافتضاح أمر التقليد .

وقد انعكس هذا على لغة يحيى الطاهر ، فجاءت أنيقة شعرية ، تحمل روائع عصرية ، وتشير إلى شخصيات سياسية ، وتنبئ عن جهد ذاتى يبذله المؤلف لكى يقترب إلى اللغة المنتقاة .

أما الأسطى قدرى الإنجليزى ، فإن نكبتة لا تعود إلى ملمح فردى ، وسر عذابه لا يعود إلى تقليد الإنجليز ، إنه لا يمثل نموذجا استهوى الكتاب منذ الطهطاوى وحتى محمود طاهر لاشين فى قصته القصيرة « الوطواط » .

إن الأسطى قدرى مهموم ، لأنه لا يعرف لماذا يلقيه أهل الحارة بالإنجليزى ، وهو منذ البداية يبحث عن الانتماء ، والاندماج فى الكل ، يظهر أول ما يظهر فى الرواية ، وهو يتستر خلف الحائط ، وينظر الى الغادين والرائحين ، ويحن إلى الجلوس بينهم ، والتحدث معهم .

وسرعان ما يذوب عذابه ، حين يسجبه المعلم رمضان إلى المجموعة ، فيحس بالارتياح ، وبأنه قد شفى من علته ، ويسعى إلى البذل من أجل الجماعة ، إنه لا يصبح ولا ييكى ولا يشق ثوبه ، كما فعل عبد الحليم أفندى وهو يستعطف المرأة الخرقاء ، فقد وجد نفسه وسط الجماعة ، وضحى بنفسه من أجلها ، وتحول إلى بطل شعبى ، يهاجم الأعداء ، وينقذ الشيخ حسنى .

حقا ، إن أصلا يصور بطله فى صورة « كوميدية » ، وقد تحول إلى قاذفة تتكتك ، ثم تعود وتلقى بالقذائف ، وحقا إن شكله مثير ، وقد تلفح بالكوفية ، ولم يعد يظهر منه إلا عينان غاضبتان ، وفردتا شارب أبيض ومنكوش . ولكن هذا التصوير يقترب من الروح الخفيفة التى تتميز بها مأساة من صنع الحارة ، ويشبه الرسوم الشعبية التى

تنقش فوق الحوائط ، ابتهاجا بعودة الحجاج ، ويظهر فيها أبو زيد الهلالي بشارب طويل ومبروم .

وقد انعكس هذا على لغة أصلان كما سنذكر فيما بعد . فبدت لغة شعبية ، ذات جمل يعطف بعضها على بعض ، ويتداخل بعضها في بعض ، وكأننا داخل بيوت الحارة ، وقد تعاطف بعضها على بعض .

إن أصلان غير عاجز عن اللغة المنتقاة ، فأعماله الأخرى ومنذ مجموعته الأولى « بحيرة المساء » تتميز بلغة وديعة رقيقة ، وقد سبق لى فى كتاب « القصة القصيرة فى السنينيات » أن شبهت لغته بالجدول الرقيق الذى ينساب بعذوبة وسط طبيعة لم تمسسها يد إنسان ، أو بلوحة انطباعية تثير حسا جماليا متعدد الألوان والأطياف .

أصلان غير عاجز عن ذلك ، ولكنه هنا يفعل ذلك عن عمد كى يحاكي السيرة الشعبية ، أو أن الرواية هى التى تفعله ، بعد أن تقمصته وحولته الى وسيط ، يتكلم بلغتها . وتلك هى المقدمة الثانية .

- ٣ -

تلکما المقدمتان ، وبقيت النتيجة .

المقدمة الأولى مؤداها أن أصلان يكتب « مأساة » شعبية ، فى مقابل مآسى شيكسبير .

والمقدمة الثانية مؤداها أن أصلان حقق فى مسيرة الشكل الشعبى ، ما لم يحققه يحيى الطاهر .

أما النتيجة فملخصها : إن تحديد الشكل الشعبى ، يمكن أن نلتمسه بصورة أوضح فى رواية أصلان « مالك الحزين » ، أكثر مما نلتمسه فى المآسى العالمية ، أو عند يحيى الطاهر .

وهى نتيجة تلقى على عاتق النقد ، ويمكن لهذه الدراسة أن تتحمل مسئوليتها خلال الظواهر الآتية :-

١ - الواحد فى الكل .

٢ - المقهى .

٣ - الرؤية الفلسفية .

٤ - الزمن .

٥ - اللغة .

- ٤ -

الواحد فى الكل :

عم عمران العجوز ذو الشعر الأبيض ، وأكبر رجل فى إمبابة ، يجلس مع أهل حارته فى عزاء عم مجاهد ، وبعد أن ينتهى القارئ من تلاوة القرآن الكريم ، يقص على الناس تاريخ إمبابة بتفاصيله ودون أن يترك حرفاً ، يحكى حكاية المقهى . والكيت كات ، ويروى قصة موت عم مجاهد ، ويتحدث حتى عن سليمان بائع الحشيش ، وقصته مع فتحة .

كان الناس قد نسوا أن يقفلوا السماعة الكبيرة ، ذات اللون القاتم ، ومن هنا أصبح صوته ضخماً ، يحمله الهواء إلى كل جانب ، ويسمعه كل شخص فى الحارة ، يسمعه الأمير بن عوض الله ، والشيخ حسنى ، والمعلم سليمان ، وفتحة . وكل الجالسين على المقهى ، والسائرين فى الطريق ، أو النائمين فى البيوت .

عم عمران يروى الذكريات ، والناس صامتون ، ولا يقطع حديثه سوى صوت من طفل ييكى ، أو خبطة على الباب ، أو تعليق قصير من أحد الحاضرين ، أو آهة من امرأة ، قد توحد الجميع فى هذا الصوت . وعم عمران يتحدث نيابة عنهم ، وهم كالكورس الحزين الصامت .

ولكل هذا دلالاته العميقة فى بنية الرواية ، فأصلاً لم يورد ذلك من باب الذكريات فحسب ، أو من أجل تلخيص أحداث الرواية ، وهو يقترب من النهاية ، ولكن أورده لدلالة أعمق من هذا بكثير .

إن الرواية هى رواية الجميع ، وإن الصوت هو صوت الجميع ، وإن الواحد كشئ مستقل لا وجود له ، ولكن الوجود للجميع ، أو بعبارة أخرى ، إن الواحد فى الكل . وذلك هو المفتاح الأساس لفهم الرواية ، وللكشف عن أسرارها .

وهو شئ قد لاحظته من قبل فى الجزء الرابع من « مقالات فى النقد الأدبى » ،

وقلت ، « إنها رواية من وضع الحارة ، مؤلفوها هم ، الشيخ حسنى ، وعم عمران ، وقدرى الإنجليزى ، والمعلم رمضان ، وقاسم أفندى ، وعبدالله القهوجى ، وسليمان الصغير ، والجاويش عبد الحميد ، والمعلم صبحى ، والمعلم عطية ، وحنفى اللبان ، والحاج خليل ، وعبد الخالق الحانوتى ، والحاج طلب الحلاق ، وزين المراكبى ، وفاطمة ، وشوقى ، وفاروق ، وفتحية ، والأمير عبد الله ، وحسنة بائعة الجرايد ، وحسين عبد الشافى ، وعم مجاهد ، وجابر البقال ، والخواجة ، والرئيس عبد الباسط ، وحمادة الابيض ، والمعلم عوض الله ، والحاج محمد موسى ، وعشرات الأسماء ، يشكلون بطلا واحدا ، يجتمعون على المقهى ، ويتقابلون فى الوسعاية ، ويمارسون حياتهم بعفوية ، دون انتقاء للأحداث ، وترتيب لمجريات الأمور » .

ومن هنا لا توجد حياة خاصة لأية شخصية ، الناس يسخرون من يوسف النجار ، الشخصية المثقفة الوحيدة فى الرواية لأنه يتحدث مع نفسه ، وتقول عنه أخت فاروق إنه يكلم نفسه . وكل شخص يهرب من ذاته إن كانت له ذات ، نرى الواحد منهم يقوم من على سريره ، ثم يخرج إلى الوسعاية التى تسع الجميع ، وهناك يلتقى بالشخص الآخر ، حتى هذا الآخر ليس كيانا مستقلا تربطه به خصوصية خاصة بهما ، بل الجميع يلفهم شئ واحد ، يكلم أحدهم الآخر ، فيرد عليه الثالث أو الرابع ، ويسأل أحدهم ولا ينتظر منه الإجابة ، وكأنه يخاطب نفسه .

حتى الغائب منهم موجود بينهم ، تبدأ الرواية وقد اكتشف عم عمران وفاة صديقه عم مجاهد ، الذى تظل جنازته تشغل الجميع ، ولا يقل تأثيره عن أية شخصية أخرى موجودة بينهم . تبدأ الرواية بالحديث عن وفاته ، ثم تنشغل بالأعداد لجنازته ، وتنتهى وعم عمران يقص ليله عزائه تاريخ الحارة ، فهو الغائب الحاضر ، الذى يعمر بوجوده الرواية كلها .

الواحد فى الكل ، هذا هو جوهر التكوين الشعبى الذى اكتشفه أصلان وجعل روايته تنتمى الى عالم السير الشعبية ، أكثر مما ننتمى إلى عالم الرواية الأوروبية بمعناها التقليدى الذى يبرز فى دور الشخصية ، ويحدد سماتها المادية والنفسية ، ويجعل كل شخصية تستقطب مجموعة من الأحداث ، وتتصارع من أجل ذلك مع بقية الشخصيات .

ومن هنا كان أصلان أكثر انتماء إلى روح الشعب ، من بقية الكتاب الذين اعتمدوا على البطولة الفردية ، ولم ينبهوا إلى روح السيرة الشعبية .

البطل فى حكايات للأمر هو الراوى المثقف ، الذى يسقط على الرواية وجهة نظره الخاصة ، ويجعل الخلفية الشعبية رمزا لموقف هذا الراوى ، الذى يؤكد باستمرار خلال ضمير المتكلم .

والبطل فى رواية أحمد شمس الدين الحجاجى ، هو الشيخ نور الدين ، الذى يتحول إلى بطل ملحى ، يتلع كل شىء حوله ، ولا يتيح لغيره أن يتنفس ، وكأنه الساحر العجيب ، الذى يصنع المعجزات ، ويهر النظرات .

أما البطل عند أصلان فهو الكل وقد اندمجت فيه جميع الشخصيات ، فكل واحد قد فقد وجوده ككيان مستقل ، وارتبط بهذا الكل . ما إن تبدأ الرواية فى تقديم شخصية ، حتى تقطع هذا التقديم ، بتداخل شخصية ثانية ، أو ثالثة ، أو رابعة ، إنه لا وجود للشخصية إلا من خلال الآخرين . وهذا يفسر ظاهرة تزاخم الشخصيات فى الرواية ، التى تتكاثر وتتداخل فى هيئة عنقودية ، ففى (ص ٩) ترد أعلام لتسعة أشخاص ، وفى فقرة واحدة من (ص ٦٤) ترد أعلام لسبعة أشخاص .

وقد يخيل للمتعبج أن هذا إسراف لا ضرورة له ، وقد يصاب بالملل والانصراف عن الرواية ، ولكن الحقيقة أن هذه الظاهرة تعكس جوهر الرواية ، كسيرة شعبية لا تقف عند فرد واحد ، يصنع المعجزات ، ويفجر الأحداث ، ولكن كل فرد يندمج فى الكل ، ويصبح ذرة فى الهواء الذى يتنفسه الكل ، وحة فى عجينة واحدة تضم مئات الحبات .

٤ - ١

كتب توفيق الحكيم رواية « عودة الروح » من متطلق الكل فى واحد ، وليس الواحد فى الكل ، وكان يعكس بذلك أمل كثير من المثقفين فى تلك الفترة ، ممن يبحثون عن « الزعيم » ، الذى يمثل عودة الروح إلى مصر .

وأخذ الحكيم يستدعى هذا الزعيم بعبارات مليئة بالحماسة ، ويورد على لسان مفتش الآثار الفرنسى ، خطبا تتحدث عن طبيعة الشعب المصرى ، الذى ينتظر « المعبود » لكى ينطلق ، كما انطلق من قبل أبائهم من القراءة ، الذين تجمعوا حول الزعيم ، وحولوه إلى إله ، وصنعوا له معجزة الأهرام ، التى لا تزال تطاول الزمان .

وفى ظل زعامة الرئيس جمال عبد الناصر ، نشر لويس عوض فوق صفحات الأهرام ما يفيد أن عبد الناصر كان مولعا بقراءة عودة الروح ، وكان يجد فى نفسه الزعيم ،

الذى يتطلع إليه توفيق الحكيم ، ويناشده بعبارات كلها ترقب وانتظار . وسواء كتب لويس عوض ذلك من باب التقرب لعبد الناصر ، أو كتبه على أنه حقيقة فى رأيه ، فإنه يعكس روح الفرعونية فى كتاباته ، ويشير إلى تركيبة عبد الناصر التى تهدف إلى أن يكون الكل فى واحد .

ولكن منطق السيرة الشعبية يختلف عن منطق المثقفين ، وهو أقرب إلى الحقيقة من ظنطونات المثقفين .

قد يخضع المثقفون لقراءات فى الكتب ، وقد يتأثرون بأفكار شائعة ، تلعب السياسة دورا كبيرا فى ترويجها ، أما السيرة الشعبية فهى تعبر عن وجدان إنسان المنطقة ، وتعكس رؤاه ومطامحه .

هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى ، فإن السيرة الشعبية ليست تعبيراً عن مصر وحدها ، ولا عن تاريخها الذى يمتد حتى الفراعنة ، ولكنها تعبير عن إنسان المنطقة ، سواء كان يعيش فى المغرب أو فى الشام ، أو فى الجزيرة العربية .

وهذا الإنسان يعيش فى ظل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، أكثر مما يعيش فى ظل الحضارة الفرعونية . لأن الحضارة الفرعونية هى تاريخ ولى ، ولا يتبقى منه إلا آثار تثير إعجاب العالم بما كان ، ولولا « شامليون » لظلت هذه الحضارة صامته ، تعيش منقوشة على الحجارة ، ولا نعرف عنها شيئا سوى ما قدمته لنا الكتب المقدسة عن طغيان الفراعنة ، والصراع بينهم وبين الأنبياء والمرسلين .

أما الحضارة العربية الإسلامية فهى الحضارة السائدة ، وهى التى ترسبت فى نفوس الجماهير ، وعكسوا قيمها فى سيرهم الشعبية .

ولا نعى بتلك القيم صفات الصبر والشجاعة والشهامة ، ولا نعى اللوازم الدينية التى تتمثل فى البداية وفى النهاية وفى عبارات تتوارد على ألسنة الناس فى مناسبات مختلفة ، وهى لوازم تحمد الله وتسبح بحمده ، وتصلى على أنبيائه وملائكته وعباده الصالحين .

لا نعى ذلك فقط مع أهميته ، ولكن نعى هذا الروح الذى يتسلل إلى السيرة الشعبية ، ويعكس سلوك الناس ، ويتمثل فى عبارة الواحد فى الكل ، وليس الكل فى واحد . وهذا الروح يمثل الإضافة الحقيقية للحضارة العربية الإسلامية ، فالكل يتساوون ،

ويندمجون في عجينة واحدة ، وتسيرهم عقيدة واحدة ، لا تفرق بين أمير وخفير ، ولا بين كبير وصغير .

وقد رفع الإسلام شعار « الله أكبر » ، وهو يشير إلى كل هذه المعانى . فالله أصل العقيدة هو الأكبر ، وهو وراء كل شئ . أما البشر فهم جميعا متساوون ، لافضل للواحد على الآخر إلا بالتقوى ، أى بالقرب من العقيدة التى تمثل المحور الذى يستقطب الجميع ، ويجعل الواحد فى الكل .

إن تعبير « الواحد فى الكل » يختلف ، إلى حد التضاد ، عن تعبير « الكل فى واحد » . وهو اختلاف يعكس الفرق بين الحضارتين ؛ الحضارة الفرعونية من ناحية ، والحضارة العربية الإسلامية من ناحية أخرى . حضارة تؤمن بالزعيم المعبود الأوحد ، وحضارة أخرى تؤمن بالله الواحد الأحد ، أما بقية المخلوقات فهم سواء فى نظر ذلك الشعار .

وحين يعبر الحكيم عن شعار « الكل فى واحد » فإنه يعبر عن رؤية ثقافية ، انتهت فى تطبيقاتها إلى الفرعنة ، وطغيان الحكم الفردى ، وحين يعبر أصلا عن شعار الواحد فى الكل ، فإنه يعكس القيمة الأولى للحضارة العربية الإسلامية ، التى ترسبت فى السير الشعبية ، وجعلت الجماهير يخضعون لروح واحدة ، تسيرهم بلا تمييز بين أمير وخفير .

ولكن أصلا عبر عن تلك القيمة ، وكأنها غريزة تسير إنسان الحارة ، كما تسيره غريزة الجوع أو الجنس ، ولم يعبر عنها كقيمة متجاوزة ، لها رصيدها الدينى والتاريخى . نجح أصلا فى التعبير عن رؤية إنسان الحارة ، الذى يخلو من الخصوصية ويندمج فى الجماعة ، ولكن لم يعكس القيم المتجاوزة ، التى تحرك هذه الكتلة الكبيرة نحو هدف سام ، فبدت الرواية كأنها تصف غابة من النحل ، الجميع يتحركون ، ويتناسلون ، ويشربون الخمر ، ويزنون ، ثم هم أيضا يتعاونون ، ويندمج بعضهم فى بعض ، ويكونون كتلة واحدة ، تسير بدافع الغريزة الحيوانية ، أكثر مما تسير بدافع المكتسبات الإنسانية .

حقا ، فى نهاية روايته جعل الجميع يتحدثون ، ويدخلون فى معركة مصيرية ، ولكنها معركة بدت أقرب إلى معارك العيال ، العدو فيها هى الحكومة والأسلحة فيها هى الحجارة ، ويبدو قدرى بشاربه الأبيض الكث ، وقد تحول إلى مقاتلة ، يحوم فوق البيوت ، وكأنه دون كيشوت يحارب طواحين الهواء .

إنها معركة هزلية كيمب الأطفال ، وتعبر عن قرية معزولة ، تخلو من القيمة المتجاوزة ، التي تمثل البعد الحضارى الذى يحرك السيرة الشعبية ، كما رأينا فى مغامرات السندباد فى فصل « الشكل الأصيل » .

إن مشكلة أصلان مع حارته أنه تقبلها كما هى ، كما سبق أن فصلت فى الجزء الرابع من مقالات فى النقد الادبى ، وأخذ يرصدها بعين الرضا ، التي لا تلتفت إلى القصور ، وبعد أن تحولت إلى ذكرى ، والذكرى جميلة ، خاصة إذا كان المؤلف فى قلب الأحداث من تلك الذكرى ، فتحولت روايته إلى فيلم تسجيلى ، يحرص مؤلفه على أن يصور ما قد اندثر ، والذى يقف على أطلاله ، كما كان يقف مالك الحزين على الجداول ييكها بعد أن تجف .

ولكنه فيلم من كرتون ، قد يثير الدهشة ، ولكنه يخلو من البعد المتجاوز ، ومن الرؤية الحضارية .

- ٥ -

المقهى :-

تتخذ الرواية الواقعية فى مصر من المقهى عنواناً لها ، مثل : قهوة المواردى ، والكرنك ، وميرamar ، وهو عنوان يشير إلى المكان ، الذى تتم على أرضه الأحداث ، وكأنه خشبة المسرح أعدت لاستقبال الأبطال .

ولم تتجاوز صورة المقهى فى ثلاثية نجيب محفوظ هذه الوظيفة الخارجية ، والتي يصبح فيها المقهى مجرد ديكور ، أو لافته تشير إلى الحى الشعبى .

وقد حاول نجيب محفوظ أن يتطور بصورة المقهى فى روايته « ليالى ألف ليلة » ، فعقد فى أولها فصلاً تحت عنوان « مقهى الأمراء » ، ولكن هذا المقهى يخفى بعد ذلك ، ولا يذكر إلا عرضاً فى مرات معدودة ، ليفسح الطريق أمام عنصر الزمن الذى يمثله الشيخ .

وقد تطور جيل الستينيات بصورة المقهى ، واتخذوه رمزا لتغيرات اجتماعية ، وقضايا سياسيا ، إن المقهى فى رواية محمد البساطى « المقهى الزجاجى » هو رمز لمصر كلها فى مرحلة انتقالية تشهد زوال النفوذ الأجنبى ، وفسح الطريق للعنصر الوطنى ، خلال تغيرات اقتصادية واجتماعية .

ولكن صورة المقهى فى « مالك الحزين » تختلف عن كل ذلك ، ليست هى مجرد ديكور ، أو خشبة مسرح ، أو عنوانا يوهم بالجو الشعبى ، ولا هى رمز لتغييرات أو قضايا وطنية ، إنها باختصار تمثل دور البطل المحورى فى الرواية ، وترتبط أحداثها ومصيرها بأحداث الرواية ومصيرها .

تبدأ الرواية محملة بنذر مأساة قرية سوف تقع ، فالمطر كف عن أن ينزل ، والشمس كفت عن أن تطلع ، وجاء المساء مبكرا .

وكانت المأساة متعلقة بمصير المقهى ، الذى سوف يزال ، وأصبح فى حكم الذى طار على حد تعبير عبد الله القهوجى (ص ١٠) .

ولم يكن الاحتفاء بهذه المأساة أمرا عبثا ، أو تصحيحا للأشياء ، لأن المقهى يمثل مصير الحى كله ، ومصير الناس الذى يتحركون فوق هذا الحى ، بكل آمالهم وآلامهم ، ومن هنا تظل صورة هذا المقهى ، تلقى بظلالها خلال أحداث الرواية .

إن عم عمران ، محدث القرية ، يروى تاريخ هذا المقهى ، لقد بدأ مع الكيت كات ، واشترك فى بنائه الناس ، الذين كانوا يسرقون المونة والأخشاب والطوب من الحكومة والخواجهات ، ويننون به المقهى ، « بنى من أحسن طوب ، وأحسن مونه ، عمد السقف بلسوط ، والدارابزين والشبابيك من الخشب العزيرى أبو رائحة كأنها المسك ، والسلم وأرضية المنادر والمقاعد من خشب الأرو الجوزى المحترم ، والرخام الأبيض الأصيل . والزجاج أبو ألوان المعشق » (ص ١١٣) .

وتتم المأساة فى نهاية الرواية ، وتحت عنوان « كفوف الدم » يهدم المعلم صبحى هذا المقهى بعد أن اشتراه ، ليحوله إلى عمارة كبيرة ، ويذبح عجلا سمينا عند عتبة المقهى ، وأخذ عماله يخضبون كفوفهم من دماء العجل ، ويلطخون بها جدران المقهى الخالى .

ويسدل التاريخ على فترة استمرت أكثر من عشرين عاما ، ثم زالت وكأنها حلم فى ليلة شتوية ، وينبرى مالك الحزين على إيقاع المطر ، والشرارات الكهربائية المنبعثة من ورش اللحام ، لكى يرمى الأطلال فى أسلوب مأساوى حزين !

« إمبابة أيتها السيدة الحزينة الفاجرة .

— أنت سكران

- كلا أنت مجروح »

ويحاول أن يغسل جرحه ، ويرمي بنفسه فى النهر ، ولكن النهر لم يعد هو النهر !
« وليس نهرك ما ترى ذلك المطروح مثل ماء الغسيل . تعاف اليوم أن تروى القلب ،
وأن تبل منه الريق . يرضيك ما فى فمك من ملح الدموع ، وطعم الخمر والعطش » .
فالبطولة فى تلك الرواية لا تعتمد على البطولة الفردية وكما هو الحال فى الرواية
الواقعية ، ولا حتى على البطولة الجماعية ، التى تنبئ أهدافها خلال مجموعة من
الشخصيات كما هو الحال فى الرواية الاشتراكية ، إن البطل فى تلك الرواية هو المقهى
به تبدأ ، وعليه تنتهى .

- ٦ -

الرؤية الفلسفية :-

ربما كان هذا العنوان ضخما لا يتناسب واتجاه الرواية ، فالأشخاص هما لا يفكرون ،
ولكن الجماعة تفكر لهم ، أو هم يعيشون مع الجماعة دون حاجة للتفكير . وما إن نخل
بأحدهم ضائقة تدعوه للتفكير ، حتى يهرب إلى تيار الجماعة ، وينسى نفسه عندها .
فى بداية الرواية تخبر الأم ابنها بموت عم مجاهد ، فيفكر قليلا ، ثم يخرج إلى
الوسعاية ، ويتحدث مع جابر البقال .

وفى نهاية الرواية يتقرر مصير المقهى ، ويتضايق الأمير عوض الله صاحب المقهى
من هذا المصير ، ويتذكر قول يوسف النجار إن الإنسان يجب أن يخرج عن نفسه حتى
يتأملها ، ولكنه لا يفهم كيف يخرج الإنسان عن نفسه .

الشخصية التى تملك حق التفكير هى شخصية يوسف النجار ، وهو المثقف
الوحيد فى الرواية ، الذى يعلق لوحات بيكاسو ، ويزعم أن يكتب رواية .

وهذه الشخصية غريبة بمنطق الرواية ، نراها منذ البداية تعيش منفردة فى حجرة ،
وتعلق الموناليزا ولوحات بيكاسو . ونراها اثناء الرواية مثل كثير من الشخصيات الوجودية ،
تطفو بلا جذور فوق السطح ، تشاهد المظاهرات فتكتفى بالتأمل ، ولا تمارس الفعل .
ونراها فى النهاية تتحول إلى مالك الحزين ، يقف فوق الأطلال ، وينعى الديار .

قلنا إن الأشخاص فى تلك الرواية لا يفكرون . وقد انعكس هذا على بنية الرواية

فكل شئ يتم فيها على السطح وبخفة ، ودون أن ترتد إلى الأعماق ، وهى تخلو من عنصر الصراع الذى يقوم على التصادم بين وجهات النظر المختلفة ، وتعارض المصائر .
حتى مجرد التأمل الخفيف حول الأيام والليالى ، مما نجده عند يحيى الطاهر مثلاً ، تخلو منه الرواية ، فالأشخاص فيها لا يتأملون ، ولا يفكرون ، بل هم ينغمسون فى تيار الجماعة الذى يعرفهم كأنابيش عنصل على حد تعبير إمرئ القيس .

٩ - ٦

وقد خلت الرواية من الألوان القاتمة ، والنزعة الحبشية . وعلى الرغم من الحزن الشديد الذى يسيطر على مالك الحزين ، فان كل شئ يتم خلال ما أسميه بطابع السيرك ، الذى يلقي بظلاله على الظواهر الآتية .

١ - صبور الشخصيات أقرب إلى دنيا السيرك ، الشيخ حسنى الأعمى وهو يقوم بمغامراته فى عرض البحر ، والأسطى قدرى وهو يتكثك بقاذفته ، ويبدو فى شاربه الأبيض كأنه الجرذان ، وفاروق وهو يخرج من بيته هائجا بالفانلة واللباس ، كأنه نمر مخطط يريد أن يأكل شوقي ، وحسين عبد الشافى وهو يحمل والده المتوفى على الدراجة أمامه .

٢ - المواقف الروائية من النوع الخفيف ، الذى يثير الضحك ، ولا يجرح الشخصية ، ففاروق يلقي بالماء الوسخ على صديقه شوقي ويضحك ، ومعرفة مضحكة تدور بين الأسطى عبده والهرم الكبير بسبب فتحة ، والشيخ حسنى يخدع المعلم رمضان ، ويضحك حتى المخدوع ويقول « شيخ الكلب هذا عبارة عن شيطان رجيم » .

٣ - ومأساة الأسطى قدرى الإنجليزى تتم بروح السيرك ، هى معارضة لمآسى شيكسبير الدرامية ، التى يتحطم فيها البطل ، وتثور الطبيعة ، وتهتاج الرياح ، ويتأزم الصراع ، أما مأساة قدرى فهى من النوع الهزلى ، وتنتهى وقد تحول صاحبها إلى مقاتلة ، تدور فى سماء إمبابية ، وتلقى بالقنابل ، وكأنها تلقى بالصواريخ الملونة يوم عيد بهيج .

٤ - حتى روح الانتقام تتم بخفة تتناسب مع منطق السيرة ، وتضع سره فى أضعف خلقه ، وتجعل مصير مغرور منتفخ الأوداج محزنا ومضحكا فى آن

واحد ، فتحت عنوان « سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير » ، يشرح سليمان -خوفا من الملعن الذى يختبئ من الشرطة ، ويهيب فيه المتالم بصوت عال ، ولكن سياحه يصل إلى أسمع الشرطة ، ويقع فى المقيدة ، وجعل ، « يجرى كالقطرة ، وهو يسوى ويخطط فى جدران الطريق » على حد تعبير المؤلف .

٥ - روح النكتة تشيع فى الرواية ، وهى من النوع الخفيف الهزلى ، الذى لا يخرج عن طبيعة السيرك ، إن المطارحات بين النواجة وقاسم أفندى ، تنبه مطارحات أبو لعه مع النواجة بيجر ، يضحك لها المرفان ، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر .

٦ - حتى الألفاظ الدخنة ترد قليلا وفى موضعها ودون إسراف أو تفصيل ، إن ألفاظا مثل « ابن الوسغة » أو « أنت مرة فقر » ، ترد بحساب ، وتنبه عن دنيا السيرك ، ولا يسرف فيها أصلا ، كما أسرف يوسف إدريس فى مسرحيته « الفرافير » ، والتى تحولت إلى مناكفات تضغط على الأعصاب .

وغير ذلك من ظواهر تخيل الرواية إلى دنيا السيرك ، وكأننا فى مولد كبير ، زفة وظهر ، وألعاب نارية ، وحيوانات تجرى ، حتى المارك هى من نوع التحطيب ، التى يتعاقب فى نهايتها الغالب مع المغلوب .

إن روح اللعب هو ما يمكن أن يمثل طابع هذه الرواية ، وهى روح تختلف جوهرها عن روح العبث فى رواية « أمريكا » لكافكا .

إن الكاتبين قد صبرا شخصياتهما فى صورة كاريكاتورية مضحكة ، ولكن هناك فارقا بين ضحك وضحك .

الضحك عند أصلا هو من نوع الضحك الذى يدور فى دنيا السيرك ، وزفة المولد . أما الضحك عن كافكا فهو من نوع الضحك ، الذى يتفجر على « مسرح أو كلاهما الطبيعى » .

لقد انتهت رواية كافكا بهذا العنوان السابق « مسرح أو كلاهما الطبيعى » ، وهو عنوان ينتهى بأصحابه إلى هذا الجو العبثى ، الذى يدور على أرض المسرح ، وتضيع فيه العلاقات الإنسانية ، ويختلط الملاك بالشیطان ، ويحول كل شئ ، حتى الخير ، إلى تمثيل .

إن دنيا السيرك تختلف عن مسرح أو كلاهما ، وهو اختلاف يعكس الفرق بين رؤيتين حضاريتين .

رؤية يتم فيها الصراع بخفة ، وفي جو يثير الضحك دون إيلاام ، وتنتهى المفارقات فى جو من التسامح .

أما الرؤية الأخرى فهى تزيد من حدة الصراع ، وترفع من درجة السخرية إلى حد المرارة ، وقد تنتهى بصاحبها إلى مأساة قاتلة ، أو إلى عبث قاتل أيضا .

وقد عكست السيرة الشعبية الرؤية الأولى ، وجاءت مغامرات على الزئبق ، مثلا ، من النوع الخفيف ، تحاول أن تقوم الشخصية دون أن تجرحها ، وإلى أن تعيدها إلى دفة الجماعة دون إيلاام .

أما كافكا فقد عكس مبالغات مسرح أو كلاهما ، وانتهى فى روايته إلى رؤية عبثية ، مثلما انتهى مسرح أو كلاهما .

وقد اختار أصلان أن يكون أقرب إلى عالم السير الشعبية ، وإلى دنيا السيرك ، وزفة المولد ، فأفضت إليه الجماعة بسرهما ، وجعلت منه وسيطا لها ، واندمج فى لعبة الواحد فى الكل .

- ٧ -

الزمن :-

تدور الأحداث فى ألف ليلة وليلة ، داخل إطارين من الزمن :

الإطار الأول يمثل الزمن الشمسى ، الذى يستغرق الف ليلة وليلة ، والذى تقيسه السيرة بجملة « وأدرك شهر زاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » ، حينئذ يصبح الديك مؤذناً ببداية يوم جديد .

وهذا الإطار يمثل أطارا خارجيا ، تضعه الليالى تحت عنوان ليلة / ١ ، وليله / ٢ ، وليلة / ٣ ، وهكذا فى تسلسل رقمى حتى نهاية الليالى .

وهو تسلسل لا يمس الأحداث الداخلية فى شىء ، ويظل كالحيط الدقيق ، أو العقد الفريد ، يمثل شيئا خارجيا ، ليؤذن فقط ببداية الأحداث ونهايتها .

وهذا الزمن الشمسى هو الذى يمثل العمود الفقري فى الوحدة العضوية ، التى

تقوم ، فيما يرى أرسطو ، على هيكل حكاى ، تتوالى فيه الأحداث بعضها إثر بعض ، عن طريق الضرورة أو الإحتمال .

وهذا الزمن هو الذى أسست عليه الرواية الواقعية (التقليدية) ، التى تدور داخل زمن محدد ، قد يكون ٢٤ ساعة أو أقل ، وقد يمثل جيلا بأكمله ، وقد يمثل ثلاثة أجيال متتالية .

إن مصطلحات مثل البداية والذروة والنهاية ، إنما تستمد شرعيتها من إطار هذا الزمن الشمسى ، الذى يقيس التواريخ والأعمار ابتداء من طلوع الشمس ، وانتهاء بغروبها ، ومرورا بساعة الذروة . وقت الظهيرة .

ونتيجة لهذا الزمن ، سيطرت فكرة التطور داخل الرواية الواقعية التقليدية وهى فكرة تتابع نمو الأحداث ، وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة ، بطريقة منطقية تقوم على التسلسل والإطراد ، ولا تسمح بتدخل خارجى ، حتى لو كان من الإله نفسه عن طريق معجزة أو كرامة .

أما الإطار الزمنى الآخر ، فهو يمثل جوهر الزمن فى ألف ليلة وليلة ، وهو إطار يتمرّد على الزمن الشمسى ، ويحيله إلى عنصر خارجى ، يشبه غياب الإيمانى الذى يضم داخله الشئ ونقيضه ، كما سبق أن شرحت فى الكتاب الثانى ، وفى فصل « الأدب » .

وهذا الإطار الجوهري فى ألف ليلة وليلة ، يتمثل فى الزمن التراكمى ، وهو زمن لا تسير فيه الأحداث فى خط تطورى مستقيم ، بل إن خطوطه تتقاطع وتتراكم ، مكونة مجموعات تشبه العناقيد التى يتكوى بعضها فوق بعض .

إن شهر زاد تبدأ الحكاية ، حتى إذا ما أحست أن الملك قد اطمأن لحديثها ، وأن عقله قد أخذ يتابع تطور الزمن ، واستسلم إلى فكرة التسلسل ، حينئذ تتدخل لتقطع هذا التسلسل ، وتقضى على فكرة التطور ، فتضيف حكاية أخرى ، تنقل المستمع إلى زمن آخر يتداخل مع الزمن الأول ، ثم تصف حكاية ثانية وثالثة ، حتى تشكل مجموعة من اللحظات الزمنية المتراكمة على هيئة عنقودية .

ففى الجزء الأول من ليلالى شهر زاد ، ومن باب المثال ، وفى صفحات لا تزيد عن ١٧ صفحة ، تمتد من ص ١٤ وحتى ٣١ ، تتداخل حكايات عن : الصياد والعفريت ، والملك يونان ، والسندباد والبازى ، وابن الملك والغولة ، والمدينة المسحورة .

وهى حكايات تمثل أزمنة مختلفة ، يتداخل بعضها فى بعض ، وتقضى على فكرة التسلسل ، والوقوع تحت دائرة التطور الزمنى ، وانتظار الأحداث المتتالية .

وهذه اللحظات المتداخلة والمتراكمة لا تخلو من فكرة التطور ، ولكنه تطور يختلف فى مفهومه عن التطور فى الرواية التقليدية ، والذى يمتد فى خط مستقيم مطرد ، ويقوم على تحول عقلى ، يعتمد على المقدمات والنتائج ، أو الأسباب والمسببات . أما التطور فى ألف ليلة ، كنموذج للرواية العربية ، فإنه يعتمد على تراكم الأزمنة وتداخل اللحظات ، فإنه ينتقل ككتلة أو كعنقود إلى مرحلة أخرى ، وقد يتم هذا الانتقال عن طريق معجزة ، أو تدخل من قوة عليا ، أو كرامة لولى ، أو غير ذلك مما نتحدثنا عنه تحت عنوان « العناية الإلهية » فى الكتاب الأول ، وفى فصل « الحكمة العربية » ، وذكرنا أنه يمثل سمة أساسية فى بنية الوسطية ، التى لا تقف عند حد اجتهد العقل البشرى ، ولكنها تسمح بتسرب منافذ تتدخل فيها القوة العليا فى الوقت المناسب ، فتغير الموازين ، وتقلب الحسابات ، وضرينا مثلا على ذلك من قصة موسى والخضر ، فأحدهما يشير إلى التفسير الظاهرى ، والآخر يشير إلى المعلم ، الذى يخترق التوقعات ، ويغير النتائج .

إن الخط التطورى الذى يعتمد على الزمن الشمسى ، لا يمثل جوهر ألف ليلة ، إنه فقط مجرد إطار خارجى ، إنما الذى يمثل جوهرها هو ذلك الزمن التراكمى ، الذى يقوم على تداخل اللحظات والأحداث .

ومن هنا نلاحظ أن الحكاية فى ألف ليلة لا تبدأ مع بداية الليلة الجديدة ، ان شهر زاد تقطع الحكاية وهى فى قمة إبهارها ، لأن الديك قد صاح ، ثم نراها فى الليلة التالية ، تكمل الحكايات عند النقطة التى وقفت عندها ، وقد تكون فى الوسط ، أو قرب النهاية ، ولكنها على أية حال لا تمثل البداية ، ولا تتطابق مع الزمن الشمسى الذى يتمثل فى ميلاد ليلة جديدة .

ومن هنا نلاحظ أيضا أن عناوين الحكايات لا تطرد فى نسق واحد مع بداية كل ليلة ، فالعنوان لا يأتي مع ليلة / ١ أو ليلة / ٢ ، ولكنه يأتي مع بداية الحكاية الجديدة ، التى قد تبدأ شهرزاد فى منتصف الليل ، أو قبل صياح الديك بقليل ، أى إن العنوان فى ألف ليلة يخضع للزمن التراكمى ، لأن هذا الزمن يمثل جوهرها ، وهو يؤذن ببداية أزمنة أخرى ، ويشير إلى لحظات جديدة ، إنه لا يخضع للزمن الشمسى ، ولا يأتي مع

بداية الليلة الجديدة ، لأن هذا الزمن الشمسى إنما يمثل إطاراً خارجياً فى ألف ليلة ، وكأنه عياب اليمانى الذى يضم داخله أشياء كثيرة ومتداخلة .

٧ - ١

والزمن فى رواية أصلان يدور خلال إطارين أيضا : -

إطار خارجى يتمثل فى عشرين عاما ، هى الفترة التاريخية التى تدور داخلها أحداث الرواية .

وهذا الإطار الخارجى نكتشفه من حديث يوسف النجار ، وهو الشخصية الوحيدة المثقفة فى الرواية ، وقد استغرق فى نهاية الرواية فى ذكرياته ، وجعل يعنى عشرين عاما مضت .

وهذا الإطار الشمسى لا يمثل شيئا مذكورا فى الرواية ، ولا تعتمد عليه فى حركتها ، والمؤلف لا يتابع التطور التاريخى داخل أسرة أو جيل ، ولا يرصد نموا مطردا فى الصراع بين فكرتين أو شخصين أو جيلين ، إن الجميع يتحركون تحت مصير واحد .. ويمثلون كتلة واحدة ، يتداخل بعضها فى بعض ، كما تتداخل الأزقة والحارات .

إن القارئ لا يحس بوجود هذا الزمن الشمسى ، حتى لا يمثل إطاراً خارجياً ، كما مثل فى ألف ليلة ، ولكنه يرد عرضا وعلى لسان يوسف النجار ، وهو يمضى مع ذكرياته فى نهاية الرواية ، إنه الشخصية المثقفة الوحيدة فى الرواية ، والذى يمثل الساعه الزمنية ، وهو يرصد الأحداث بنية أن يضمناها كتابا يسجل فيه تاريخ حارته ، ولكنه لم يفعل وظل هذا التاريخ الزمنى ضائعا لا يجد من يحرص عليه .

أما الإطار الآخر فهو الذى يمثل جوهر الزمن فى تلك الرواية ، وهو الإطار التراكمى ، الذى يقوم ، على تداخل الحكايات ، ويعكس تداخل اللحظات واشتباك المصائر ، كما تشتبك أسقف البيوت بعضها فى بعض .

فالرواية هى مجموعة عنقودية من الأشخاص ، يخضعون لما أسميته الواحد فى الكل ، ويشكلون كتلة واحدة تتحرك حركة واحدة ، فلا توجد الشخصية المستقلة ، التى تملك عقلا باطنا ، أو حياة خاصة فكل شخصية تفكر خلال الجماعة ، أو قل إن الجماعة هى التى تفكر لها ، أو بعبارة أكثر دقة ، إن الجماعة هى التى تسيروها بدافع أقرب إلى الغريزة ، أما عنصر التفكير هنا فمعدوم ، أو يمثل ترفا لا ضرورة له .

وهذا الزمن التراكمى يقاس بوسائل فنية ، ابتدعها المؤلف داخل الرواية ، ويمكن أن نستشهد عليها بالأمثلة الآتية : -

١ - تبدأ الأم في شى السمك ، ثم تنتقل الرواية إلى أحداث كثيرة ومتداخلة ، وبعد صفحات تعود إلى الأم ، وهى لا تزال تواصل عملية الشى .

٢ - يأكل المعلم رمضان نصف البرتقالة ، ثم تطرأ أحداث كثيرة ، وتتوالى لحظات زمنية ، تعود بعدها الرواية إلى المعلم رمضان ، وهو يشرع فى أكل النصف الآخر من البرتقالة .

٣ - يقف الأسطى قدرى مستنداً إلى الحائط ، وقد باعد رجله . وتتوالى لحظات ، تعود بعدها إلى الأسطى قدرى ، وهو لا يزال واقفا وراء الحائط .

٤ - تحت عنوان « الشيخان » (ص ٢١) يبدأ المؤلف الحديث عن الشيخ حسنى والشيخ جنيد ، ثم يقطعه ويدخل فى أحداث أخرى ، وتتوالى لحظات زمنية متداخلة ، يعود بعدها إلى الحديث عن الشيخين وتحت عنوان « من عواقب ركوب الماء » (ص ٤٤) ، ثم يقطعه مرة ثانية ، ويروى أحداثاً أخرى ، يعود بعدها إلى حديث الشيخين من جديد ، وبلا عنوان .

٥ - ليلة العزاء التى تقيمها الحارة لعلم مجاهد ، تتداخل أحداثها مع أزمنة أخرى ، ويستطرد المؤلف ، ثم يعود إليها بين الحين والحين انظر مثلاً الصفحات : (٦-٣٧-٦٦-٧٩-١٠٢-١١٦) . وفى فترات متباعدة ، كما تدل أرقام الصفحات السابقة .

٦ - لا يقدم المؤلف صورة الشخصية متكاملة ، يمكن من خلالها استنتاج عالم لها نفسى أو مادية ، ولكنه يمزقها إلى قطع تتناثر خلال صفحات الرواية ، وتتداخل مع مصائر الشخصيات الأخرى ، وتتقاطع بأحداث جديدة ، فلا يستطيع القارئ الإمساك بخط تطورى تنمو من خلاله الشخصية فى بناء متماسك .

إن شخصية مثل شخصية الأسطى قدرى ، تتناثر أجزاؤها خلال الصفحات (ص ١٣-٣٠-٦٣-١٤٠) ، وتتداخل مع مصائر الشخصيات الأخرى ، وتغرق فى الأحداث التى تتراكم عليها ، وتحولها إلى قطع تتداخل مع القطع الأخرى . ويشكل الجميع هيئة عنقودية .

إن أصلان في مثل تلك الأمثلة ، يتكرر حيله فنية ، تجمد الزمن الشمسي عند لحظة معينة تمثل البداية ، ثم نروح نجتمع لحظات زمنية متداخلة ومتراكمة ، ثم تعود إلى الزمن الشمسي في النهاية ، إنها تحول بذلك الزمن الشمسي إلى إطار خارجي ، يمثل البداية والنهاية ، ويضم في داخله اللحظات الزمنية المتراكمة والمتداخلة ، أي إن الزمن الشمسي يتحول إلى ما يشبه خيط العقد الفريد أو عياب اليماني الذي يضم داخله الشيء ومثيله ، والشيء ونقيضه .

وكل هذا ينطلق من فكرة الواحد في الكل ، التي تلتقي بظلالها على صورة الشخصيات ، وصورة المكان ، وصورة الزمان ، وتحول الرواية في التصور الأخير إلى كتلة واحدة عنقودية ، تضم داخلها مجموعة من الناس ، لا يتحركون داخل زمن مستقيم ، ولا ينطورون خلال عشرين عاما من حالة إلى حالة ، ولكنهم يتجمدون في كتلة متداخلة كالقنفذ ، حتى يتلاشوا ويتحولوا إلى خفافير خضراء صغيرة ، تفرق فوق أشجار امبابة .

حتى العلاقة بين الرقم والعنوان ، ليست مطردة في تلك الرواية ، فلا يأتي العنوان عقب رقم مؤدنا ببداية لحكاية جديدة ، ولكن أصلان ، كما هو الحال في ألف ليلة ، قد يأتي برقم للفصل ، ثم بعد مدة قد يأتي بعنوان جديد ، لأن الحكاية لا تبدأ مع بداية العنوان ، ولا مع بداية الرقم ، ولا تنتهي بنهاية العنوان وبداية رقم جديد ، والرقم الواحد قد يشمل حكايات كثيرة متداخلة ، والعنوان الواحد ، قد يضم لحظات زمنية متراكمة . وتظل هذه الكتلة ثابتة حتى تتلاشى ذراتها بفعل الزمن ، ودون أن نجد فيها تحولا يعتمد على معجزة ، أو كرامة ، أو تدخل من قوة أخرى ، كما هو الحال في حكاية السندباد في ألف ليلة ، وكما عكس ذلك ألفريد فرج في روايته « أيام وليالي السندباد » على نحو ما فصلنا فيما سبق .

وكل هذا يعني أن رواية أصلان قد افتقدت البعد الغيبي ، الذي يشكل جوهرأ أساسيا في رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، ومن هنا افتقدت هذه الرواية الخلفية الحضارية ، فبدت الجماعة تتحرك دون بعد ، ويدافع أشبه بدافع الغريزة ، وتحولت إمبابة إلى قرية معزولة ، تتحرك حركات تقوم على الفعل ورد الفعل .

اللغة :-

إن اللغة فى « مالك الحزين » ليست هى لغة فرد يتحدث إلى نفسه ، أو إلى واحد غيره ، إنها لغة الكل . والحوار فيها لا يدور من باب المناجاة (المونولوج) ، ولا من باب حديث بين اثنين (الديالوج) ، إنه حوار الجماعة . فأحدهم يتحدث مع ثان ، ولكن الثالث هو الذى يرد ، ثم يتدخل الرابع ، وكأن الجميع تتلبسهم روح واحدة ، ويتحدثون فى لغة مشتركة .

« سمع صوت أمه يقول : -

- مع السلامة .

- مساء الخير يا أستاذ .

- أهلا فاروق

- أعطاه جابر علبة السجائر » .

فهذا المثال هو عينه من أمثلة كثيرة تتوارد فى الرواية ، ويدل على أن لغتها ليست هى لغة فرد يقول وآخر يرد ، ولكنها لغة الكل ، ومن هنا يبدو الحوار فى هذا المثال متقطعا ، لا يؤدى وظيفة مسبقة بين اثنين أو أكثر ، فالأم تلقى التحية إلى ابنها يوسف النجار ، ولكن الذى يجيب هو فاروق ، ثم يتدخل فى الصورة جابر ، وهكذا فى حوار قصير يتداخل شبح أربع شخصيات ، وكأن الجميع يتنفسون بنفس واحد ، ويفكرون بعقل واحد .

وهنا يمكن أن نتحدث عن ظاهرة بارزة فى لغة الرواية ، يمكن أن نطلق عليها « عنقودية اللغة » كمعادل لفظى لعنقودية الشخصيات ، ولعنقودية الزمن .

فالشخصيات فى تلك الرواية ، كما ذكرنا ، كثيرة ومتعددة ، وكل واحد يرتبط بالآخر ، والمؤلف لا يقدم شخصيته مرة واحدة ، يحدد فيها ملامحها البدنية والنفسية ، ولكنه يقدمها ممزقة بين الشخصيات الأخرى ، وغير محددة . فهو ما إن يتحدث عن شخصية حتى تدخل فى الصورة شخصية ثانية ، ثم ثالثة ، ثم يعود إلى الأولى ، وكأن هناك خيطا مشتركا ، يسلك الجميع فى سلك واحد .

والزمن الجوهري في هذه الرواية زمن عنقودي أيضا ، فهو لا يسير في خط مستقيم ، ولكنه يسير في منحنيات ، ويتكون من لحظات يتكوى بعضها على بعض في هيئة عنقود ، ففي الفترة التي تشوى فيها الأم السمك ، تنقلنا الرواية إلى الخارج وبين الناس ، حيث المصالح تتشابك ، والمصائر تتقرر ، والأحداث تتداخل ، ثم يعود بعد ذلك إلى الأم ، وهي لا تزال في مطبخها .

وشئ مثل هذا يمكن أن نقوله عن اللغة ، فهي المعادل اللفظي لهذه العنقودية ، سواء كانت على مستوى الشخصية ، أو على مستوى الزمن .

إن الشخصيات منذ البداية لا تعيش مع نفسها ، وتعتبر الحديث مع النفس شيئا يثير الغرابة كما استغربت أخت فاروق ، حين رأت يوسف النجار يكلم نفسه . ومن هنا لا تأتي الجملة قصيرة ، منفصلة ، منتهية بالنقطة التي تمنى أن الكلام قد صدر وتم من صاحبه . إنها جمل يسيل بعضها على بعض ، كأنها البيوت في الحارة ، وتكثر من حروف العطف ، وأسماء الوصل ، فتبدو مسترسلة طويلة ، تنتقل من معنى إلى معنى ، ومن حادثة إلى حادثة ، ومن فقره إلى فقره ، بتلقائية وعشوائية ، تخلو من التنسيق والخصوصية .

الخواجة يضيق ببردشة قاسم أفندي ، ولا يرد عليه ، ويبحث عن عبد الله القهوجي ، ولكنه يعثر على الهرم الكبير ، ويدور بينها حوار قصير ، لا يزيد عن جملتين ، لأن المؤلف يجمد الحديث عن الخواجة ، أو قاسم أفندي ، أو عبد الله القهوجي ، ليأخذ في الحديث عن الهرم الكبير على النحو الآتي :-

« كان الهرم الكبير مسرورا ، لأنهم أخذوه بالأمس ، ولم يكن يحمل شيئا مثل كل المرات التي أخذوه فيها ، كانوا يرقبونه ، ويهجمون على البيت ، ويفتشونه ، ولا يجدون شيئا ، لأن الهرم الكبير كان يذهب مع صديق المقهى ، الأسطى عبده السائق في السفارة ، ويجلس عنده في البيت مع زوجته فتحة التي لا تخجل ، وكان الأسطى رجلا طيبا قليل الكلام » (ص ٨٦) .

وهنا يأخذ في الحديث عن الأسطى عبده وعن فتحة . لأن مصير الرجلين قد ارتبط بامرأة واحدة هي فتحة ، أحدهما قد تزوجها ، والآخر قد أحبها على سنة الله ورسوله ، على حد تعبيره الساخر .

إن اللغة هنا تسيل وتندلق ، وتكاد تقترب من لغة المصاطب ، التي يدور فيها

الحديث بعفوية وبلا تكلف ، إن الكاتب لا يؤلف ولا يكتب ولكنه يتحدث ، والحديث ذو شجون كما يقول القدماء ، وهم يعنون أنه ذو فروع يتداخل بعضها في بعض ، وذو غصون يتشابه بعضها في بعض .

وهذه العفوية تجعل الرواية لا تعتمد التنسيق ، الذى ينبى عن خطة هندسية محكمة ، فكل شئ فيها يتم عفويا ، وكأننا إزاء حى شعبى قد نشأ عشوائيا ، وبعبدا عن رقابة المهندسين ، حتى الأرقام والعناوين الداخلية تخلو من التخطيط ، فلا يحس القارئ أن الأرقام قد وضعت لتفصل فصلا عن فصل ، أو لترتب بابا وراء باب ، ولا يحس أيضا أن العناوين تشير إلى بؤرة الأحداث ، فقد تكون نتيجة لشئ عارض ، لا يمثل محورا أساسيا ، إن شرارة من ضوء لحام تنبعث من يد صبي صغير ، قد يهتم به المؤلف ، وقد يضعه تحت عنوان براق ، هو عنوان « الولد والمصباح » الذى يصلح أن يكون عنوانا لرواية رومانسية .

٨ - ١

وقد انعكس هذا على ما يمكن أن نسميه بتداخل الضمائر فى الرواية ، وهو تداخل لا يعنى الغموض وانقلاب المعايير ، ولكنه تداخل متعمد ومفهوم ، يعكس نية المؤلف فى التعبير عن الروح العامة ، وكأن « ضميرا » واحدا يحرك الجميع .

فمنذ البداية يقدم لنا أصلا شخصياته وهى تقع تحت تيار مشترك ، إنه يتحدث عن يوسف النجار ، ثم ينهى هذا الحديث بقوله : « مد يده إلى كوب الشاي الكبير ، وقام يوسف النجار واقفا » . وعقب هذه الجملة مباشرة يورد المؤلف هذه الجملة « رآته أمه يعود بالجلباب والسنارة ، فأدارت وجهها » .

وقد يخيل للقارئ أن الضمير فى الجملة الأخيرة ، يعود إلى أقرب مذكور كما يقول النحاة ، وهو هنا يوسف النجار ، ولكن أصلا يحطم قواعد النحاة ، ونكتشف بعد قليل أن الحديث عن شخص آخر ، وهو فاروق ، وأن مصير فاروق يرتبط بمصير يوسف النجار ، وإن مصير الاثنين يرتبط ببقية الشخصيات ، فبعد قليل يخرج يوسف النجار إلى الوساعة ، ويخرج فاروق إلى الوساعة ، وينغمسان فى التيار العام ويدور بينهما حوار ، يتدخل فيه ثان ، وثالث ، ورابع ، ويتحرك الجميع داخل الوساعة كمجموعة من الأسماك ، يجرفهم تيار فى بحر كبير .

إن تداخل الضمائر هنا لا يعنى الغموض ، ولا مجرد تحطيم قواعد النحاة ، لأنه

تداخل متعمد ، لا يخل بمعنى الرواية ، ويؤدى وظيفة فنية ، تعكس روح الجماعة ،
وتعبر عن عنقودية اللغة ، التى تتداخل فيها الجمل ، وتسيل الضمائر بعضها على بعض .

٢-٨

تتدرج « مالك الحزين » إلى جنس السيرة الشعبية . والسيرة الشعبية فى نشأتها
الأولى كانت تخكى شفويا أمام الناس ، وفوق المصاطب ، وليست تكتب فى حجرة
مغلقة وعلى أوراق يحذف فيها المؤلف وينقح ، حتى يصل إلى لغة مصقولة ومنمقة .

وقد انعكس هذا على لغة الرواية ، فجاءت عملية ، مباشرة ، تخلو من التزييق
وتقترب من لغة الحياة اليومية .

« قامت هى ، وأخذت كيس السمك ، وأفرغته فى صينية القل ، وأحضرت
صاجة الشواء ، أعدت حفنة من الردة ، وصحنا به ماء ، خلطت فيه الملح والشطة والثوم
والكمون ، ودخلت وراءه ، ونظرت إليه وهو راقد ، وسألته عن الكبريت ، وقام واقفاً
حتى لا تضع يدها فى جيوب البنطلون ، وأعطأها العلية ، وقالت وهى تخرج ، إن العم
مجاهد مات . وجلس فاروق على الكنية وقال « إزاي » وقفت فى مدخل الحجرة
وقالت : إن الناس يقولون إن الحكومة لقيته ميتا داخل الدكان افكروه نايم يا عيني
وأثاربه كان ميت . ثم أضافت وهى تخرج ، والعساكر مسكت عمك عمران ، لأنه
كان قاعد معاه بعد ما مات » .

إن مثل هذه اللغة اليومية المسترسلة تتوارد فى الرواية ، وهى لا تعنى أن المعيار قد
انفلت من المؤلف ، فأخذ يحشد الكثير من التفاصيل دون ضابط ، ولكن يعنى أن
هذه اللغة هى لغة الحياة اليومية ، مما يدور فى البيوت ، وفى الدكاكين ، وعلى المقاهى ،
وفى الوسعاية . ومن هنا جاءت عملية ، تخلو من التزييق والزخرفة ، ومن مناطق
الاستشارة ، وتبتعد عن الرموز ، وكل شئ فيها يجرى على السطح ، بلا تفكير ولا تنسيق .

وتأتى العامة فى حينها ، وخلال الحوار كما رأينا فى الاقتباس السابق ، فتزيد من
الإيهام بلغة السيرة الشعبية ، ولا يستطيع القارئ أن يفصل بين بعض المفردات
العامة (إزاي - أثاربه) ، وبين بقية المفردات التى جاءت فى فصيحى سلسلة
تقترب من العامة ، وإن لم تكن منها .

جاءت لغة الرواية عملية ، تدور على السطح لا تنكسر أفكار ، ولا توضح في قاع المحيط بحثا عن العقل الباطن ، فالأشخاص فيها يعيشون بلا سبل باطن ، لا يكون سوى السطح ، ويتعاملون مع الجماعة ، خلال الجزء البارز من جبل التبت ، بعيدا عن التيارات الداخلية ، وعن الجزء المغمور أسفل القاع .

ومن هنا خلعت الرواية من المديث النفسى ، لأنه نرف لا ضرورة له ونحن كان يوسف النجار ، المثقف الوحيد في الرواية ، يحدث نفسه ، كانوا يتعجبون منه ، ويتلون أن مسأ من الجن قد أصابه .

وقد تكون هناك مواقف تعرى بلنة أخرى تختلف عن لغة الحياة اليومية ، وتقترب من لغة تيار الشعور .

يوسف النجار في نهاية الرواية ، وابتداء من (ص ٦٩) ، يتأمل الأحداث ، ويخاطب نفسه : -

« وأكل حفنة من الفول النبات ، وصب كأسا ، وفكر في روايته التي أراد أن يكتبها ، والأوراق التي سجلها وقال : رغم الأعوام وسرك ، ما زلت تذكر كل شيء ، لأنك كتبت عشرات المرات ، دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك ، لقد كانت تمطر لأنك بدأتها بالحديث عن المطر ، ثم خروجك من البيت بعد أن كلمك أبوك الذي كان حيا ، وذهابك إلى مقهى عوض الله » .

وقاسم أفندى يقع تحت سيطرة الحشيش ، ويستمر مع تخیلاته ، ويقول : -

« زى ما بقولك كده ، ويمكن نسميك مصطفى أو أليظ أو أى حاجة تعجبنا ، ويمكن نسميك اسم واحد على طول ، ويمكن نغيره كل أسبوع ، أو نغيره يوم بعد يوم ، براحتنا قوى يعنى ، وبعدين ده شئ قانونى ، القانون قال كل واحد يسمي نفسه زى ما هو عاوز » .

الفرصة هنا وهناك تغرى ، لكي يستمر أصلا مع لغة تيار الشعور ، التي شاعت في جيله ، كما فصلنا في كتاب « القصة القصيرة في الستينيات » ، ولكن أصلا لا يناسب مع هذا الإغراء ، لأنه لا ينسجم وسياق الجنس الأدبي الذي يكتب خلاله روايته ، وتظل لغته لغة الحياة اليومية ، يستمر بلا تكلف ، وبلا غوص في الأعماق ، وكأنه

بالحسن فهو مقتطبة من رطل على مائة حبات على الزيت ، ومنامرات السندباد .

§

ولا ينبغي أسلاف، وبنو عبد الله . تعادل لفظي له نقودية الشخصيات ،
(نقودية الزن ، وأكتنا نراه يتناول مع ابنه - بنى نهايتها ، ويضغى طابع السيرة الشعبية
شبه رواية ، كما يمكن أن تتبصر - تحليل مفاهر من ، فما : -

١ . المناوين الداخلية .

٢ . المير والتراكيب الشعبية .

أما المناوين فإن بعضها يتوارد على النحو الآتي : -

✽ السهم شعوان . - بل رماله من اللؤلؤ ، السهران .

✽ عبد الله النبلان .

✽ سليمان الصغير أضاع الزهرم الكبير .

✽ رجوع الشيخ إلى عصاه .

✽ صائد الصبيان

✽ المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال .

إن مثل هذه العناوين تستحضر جو السيرة الشعبية ، وخاصة ألف ليلة ، وهي
تتناثر داخل الرواية ، فتضفي عليها مسحة شعبية ، وتحمل في ثناياها قدراً خفيفاً من
السخرية ، يتميز بالبهجة وخفة الروح ، ولا تصل إلى حد التجرع والمرارة .

أما الصور والتراكيب الشعبية ، فإن بعضها يتناثر داخل الرواية على النحو الآتي : -

✽ « كان عبد الله القهوجي قد وافق من باب توسيع الرزق والانبساط ، أن يعمل

ناضوريا لحساب الشيخ حسنى » (ص ١١) .

✽ « وكان عبد الخالق يعرف ذلك ويطمئنه ، بأنه سوف يعامله معاملة خاصة
عندما يسوت ، ويفسله جيداً ، ويقص أظافره حتى لا تضايقه ، وهو يضع له قطعة
القطن ، مع أنه سوف يكون رمة ولن يشعر بشيء » (ص ٢٠) .

✽ « ولكن فاروق ظل يقول ! شوقي . حتى الظهر وقفز شوقي وخلع جلبابه ،

وخرج له بالفانلة واللباس ، يريد أن يأكله ، ولكن فاروق جرى منه عند البحر ،
وراح يضحك (ص ٢٨) .

* وقال إن من يعتمد ذلك لا يمكن يكون بنى آدم ، أو عنده
إحساس (ص ٩٦) .

* وطوى صدره على غلبه ، ووقعت الكراهية فى قلبه من ناحيتها (ص ٩٦) .
إن مثل هذه التراكيب تتوارد بلغة فصحي ، ولكنها سهلة ومتداولة ، وقد تتخللها
مفردات من العامية ، فتزيد فى الإيهام بسياق الجنس الأدبي ، الذى اختاره
أصلا لروايته .

٨ - ٥

قلنا من قبل إن لغة الرواية باردة سردية تخلو من الصنعة ، ونضيف الآن ، إنها لغة
يقتضيها سياق الجنس الأدبي ، أو مقتضى الحال كما يقول أهل البلاغة ، ولو لم تكن
كذلك لكان هناك خلل فى الرواية ، وتنافر بين اللغة ومقتضيات الجنس الأدبي .

إن أصلا غير عاجز عن لغة منتقاة ، وقد أنجز ذلك بالفعل فى نهاية الرواية ،
فتمرد على لغة الحياة اليومية الباردة ، واصطنع لغة مليئة بالانفعال يختلط فيها السكر
بالفرح بالغضب بالإحساس بالجرح ، وذلك بعد أن رأى المقهى يتلاشى ، وتاريخ الحي
كله يتلاشى أيضا ، فتمركت مواجعه ، ووقف فوق الأطلال يقول :-

« كانت حبات المطر ثقيلة ودافئة ، وعلى سطح النهر كانت كل قطرة تصنع دوامة
صغيرة ، وتقفز إلى أعلى ثم تهبط ، وهى تتألق كحبة من اللؤلؤ ، وفى قلب السكون لم
يكن يسمع إلا وقعه الرتيب المنتظم على السقوف ، وهسيس الأشجار وهى تغتسل على
حافة الشاطئ ، وما هى إلا فترة من الوقت حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العالية ،
وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل ، وعند طرف الكوبرى الحديدى القاتم
أشرق ضوء من الفجر (ص ١٤٩) .

إن هذه اللغة هى لغة المؤلف وليست لغة الرواية ، بمعنى أن الرواية كفت فى
نهايتها عن لغتها ، لغة الحياة اليومية ، وأفسحت الطريق للمؤلف لكى يعلق ويروى
ذكرياته ، ويختار لغته الخاصة ، المليئة بالصور الأدبية ، وإثارة الخيال ، والعبارات
الأنيقة ، وتصوير المواقف ، وتجسيد المشاعر ، والنهايات الموحية .

الخلاصة :-

رأينا أن فكرة « الواحد فى الكل » هى مفتاح هذه الرواية ، وقد انعكست هذه الفكرة على تصوير الشخصية ، وصورة المكان ، ومفهوم الزمن ، وعنقودية اللغة ، وغير ذلك من ظواهر تجعل الرواية فى النهاية هى ملك الجميع ، وتحيل المؤلف إلى مجرد وسيط يعبر عن الجميع .

وقولنا إن الرواية هى ملك الجميع إنما يمثل نصف الحقيقة ، أو قل معظم الحقيقة أما بقية الحقيقة ، فتظهر فى دور المؤلف الذى يضطلع به أصلاً ، إن الرواية ليست سيرة شعبية مائة فى المائة ، تخلقها الأجيال ، وتضيف إليها ، وتحملها بصمتها ، إنها فى الحقيقة سيرة شعبية من صنع مؤلف هو إبراهيم أصلان .

وجانب الصنعة التأليفى ، يتخفى بمهارة وراء الأسطر ، ولا يعلن عند نفسه بوقاحة تهتك سياق الجنس الأدبى ، ولكن الناقد الحصيف يستطيع أن يقتنص هذا الجانب ، ويعلنه للعيان ، رغم أنف المؤلف .

إن تصوير المطر كخلفية للأحداث ، إنما يمثل جانب الصنعة عند أصلان ، وهو تصوير يلعب دور الموسيقى التصويرية ، التى تصاحب الرواية فى نغمتها التى تمتلئ بالأسى والشجن ، وهى النغمة التى يلخصها وصف المؤلف للمالك الحزين على غلاف روايته :-

« لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران ، فإذا جفت أو غاضت ، استولى عليك الأسى ، وبقيت صامتاً هكذا ، وحزينا » .

تبدأ الرواية وقد حل المساء مبكراً ، والشمس لم تطلع ، والسماء كفت عن أن تمطر .

وهذه الافتتاحية تمثل القرار الرئيس للرواية ، وتلخص حالة مالك الحزين ، وقد بدأ يروى ذكرياته .

وعقب هذا القرار الموسيقى تتزاحم الأحداث ، وتتداخل مصائر الشخصيات ، وكأنهم يؤدون أدواراً فوق مسرح كبير ، هو مسرح إمبابة .

ولا تبدو الشخصيات فى صورة واقعية محددة ، ولكنهم يبدون كأطياف أثرية ، أو

كمصافير ترفرف فوق أشجار إمبابة العالية على حد تعبير المؤلف ، إنها شخصيات أقرب إلى شخصيات الأحلام فى « حلم ليلة شتاء » كما سبق أن وصفت هذه الرواية ، التى تنتهى بهذه الجملة : - « كانت الليلة تنقضى ، والهدوء يتراجع ، كما تراجع الأحلام » .

إن هذه النهاية القصيرة ، تحيل العشرين عاما إلى حلم قصير فى ليلة شتوية ، يتحول فيها التاريخ إلى أطياف أثرية .

إن جملة « حلم ليل شتاء » هى من باب المعارضة لمسرحية شيكسبير « حلم فى منتصف ليلة صيف » .

إن الأحداث فى مسرحية شيكسبير هى من باب الكوايس التى تحدث فى ليلة صيف ، عقب أكلة دسمة ، أو تغير فى المزاج ، سرعان ما تتبخر ، تحت أشعة شمس الصيف ، وهى تزيح كل شئ .

أما هذا الحلم عند أصلان فهو حلم حياته وهى تتوارى ، والمؤلف يتشبث بها ، ويكيها كمالك الحزين فوق الجداول والغدران .

ومن هنا كان المطر فى هذه الرواية هو مطر الأحلام ، فإمبابة لا تمطر كثيرا ، وهو مطر يصاحب أحداث الرواية ، فقد تكون حياته دافئة ، أو رصاصية اللون ، أو تحدث خرفشة على ورقة جافة أسفل الرصيف ، أو تلامس النهر وتخط مياهه ، تماما مثل صورة المطر فى الأفلام ، يوظفها المخرج ، لنقل الايقاع ، الذى يتغير مع تغير الأحداث .

نشر أصلان فى مجموعته الأولى « بحيرة المساء » قصة قصيرة تحت عنوان « رائحة المطر » ، يختطف فيها المجنون طفلة ، ويصعد فوق مكان عال ، كأنه خشبة المسرح ، والجماهير يحلقون حوله ، كأنهم المتفرجون ، وهو يؤدى دوره كممثل بارع ، وحبات المطر تتساقط حوله من كل جانب .

والأمر كذلك فى تلك الرواية ، يؤدى فيها المطر وظيفة فنية ، يتحول فيها إلى مطر خيالى ، يقوم بتجسيد الأحداث ، وإثارة المشاعر .

تبدأ الافتتاحية إذن بصورة المطر ، وهى تجسد جو الأسى ، الذى يسيطر على هذا الحلم فى ليلة شتوية ، وتتزاحم الشخصيات لتؤدى دورها على مسرح إمبابة الكبير .

وتقترب الأحداث من نهايتها ، ويبلغ الأسى ذروته عند مالك الحزين ، حينئذ يتساقط المطر بكثرة ، وفى صفحات متقاربة ، هى بالتحديد (ص ١١٩ ، ص ١٢٢ ،

ص ١٢٦ ، ص ١٣٥ ، ص ١٣٦-١٤٣-١٤٧-١٤٨-١٤٩) .

وهى فترات متقاربة تصاحب انفعال مالك الحزين ، وتختلط بشارات الضوء المنبعثة فى ورش اللحام المتناثرة فى إمبابة ، فتزيد من انفعال الرواية ، ويصبح « اغسل » .
إن فعل الأمر « اغسل » يحمل شحنة انفعالية مباشرة ، ولكنها مبررة بسياق هذا الموقف ، الذى يفضفض فيه يوسف النجار ، أو هو مالك الحزين ، عن مواجهه ، التى طال تكتمها طيلة عشرين عاما .

إن الرواية منذ البداية تتم فى لغة هادئة ، لا أثر للانفعال فيها ، فأصحابها لا يفكرون ، ولا يتفلسفون ، ولا يملكون انفعالات خاصة ، ولكن يوسف النجار يقوم فى نهايتها بدور مالك الحزين ، الذى يكى الأطلال ، ويستثير الأحزان ، ويثير الشجون ، ويذرف الدمع السخين .

ثم تأتى الخاتمة طيبة تلقائية ، تحت عنوان « المطر » ، وفى الصفحة الأخيرة ، يحسم المؤلف كل شئ ، وينهى تمثيليته ، ويقول : -

« وما هى إلا فترة من الوقت ، حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العاتية ، وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل ، وعند طرف الكوبرى الحديدى القاتم ، أشرق ضوء من الفجر » .

واستيقظ يوسف النجار من حلمه ، وكف المطر عن أن ينزل ، وأخذت الليلة تتراجع ، « كما تتراجع الأحلام » .

لقد لعب أصلا ن هنا دور المخرج البار ، وهو يستغل المطر كوسيلة تصويرية ، إن هذا يمثل جانب الصنعة عنده ، كمؤلف يعلق على الأحداث ، ويضيف خصوصيته إلى منطق السيرة الشعبية .

لقد قلنا من قبل إن مطر أصلا ن هو مطر الأفلام الذى يقوم بدور الموسيقى التصويرية ، مع فارق جوهرى ، وهو أن المطر فى الأفلام العربية ، قد ينهمر بكثرة ، وقد يخبط النوافذ ، وقد يقتلع الأشجار ، إنه مطر محفوظ ومنقول من الأفلام الاجنبية .

أما مطر أصلا ن فهو مطر ملتحم بنية الرواية ، يعرف صاحبه متى يكون خفيفا ، ومتى يكون غزيرا ، ومتى يكون متباعدا ، ومتى يكون فى فترات متقاربة .

الخاتمة

- ١ -

أنهيت الكتاب الأول من « الوسطية العربية » عام ١٩٧٥ ، وما أنذا أنهى الكتاب الرابع عام ١٩٩٥ م .

عشرون عاما لو سألتني بعدها عن مستقبل الوسطية ، لأجبتك شاكيا : - « ويل للشجى من الخلى ، وويل لى منك » عشرون عاما وأنا أصرخ ، وأنت تنظر لى فى صمت يخنقنى ، ويكاد يقتلنى .

لقد كتبت الأسطر الأولى فى الوسطية تحت إحساس بأنى « صاحب رسالة » ، يقدم « النظرية » ، التى يتحدث عنها الكتاتيون ، وتدندن بها أجهزة الاعلام . وكنت غرا ، وصدقت الأكذوبة .

كنت اقرأ واسمع ، ليل نهار ، الصيحات التى تتعالى هنا وهناك ، منادية : آن الألوان ، لكى يكون لنا فكرنا المستقل ، ومذهبنا الأصيل ، وحضارتنا المميزة .

ولم اكتف بأن أصبح مع الصائحين ، وأنادى مع المنادين ، بل عكفت عشرين عاما ، أنقب وأبحث ، واقدم « النظرية » ، التى عنها يتحدثون ، ومن أجلها يصيحون . كنت غرا ، لا أعرف أن العرب يريدون أن يقولوا دون أن يفعلوا ، وأن يصيحوا دون أن ينجزوا .

لو نقدم واحد منهم ، وبلور لهم الآمال فى صورة نظرية متسقة ، وقال لهم « الرائد لا يكذب أهله » ، لأشاحوا عنه إعراضا ، وقتلوه صموتا .

وتلك هى مأساة الوسطية من أول سطر إلى آخره .

هى جاءت فى مرحلة ، لا يريد العرب فيها أن يتعرفوا على أنفسهم ، هم يكتفون بالصياح والعيول ، ويشيرون سحب الدخان والغبار ، لو وضعوا فى أول الطريق ، وطلب منهم المسير لوقعوا فى حيص بيص ، كهذا الممثل يشهر على خشبة المسرح سيف عنتره ، ويجلجل وينشد الشعر ، ولو التقى بعد العرض بعنتره لبال ولبط بالأرض .

لست أدرى لم أذكر الآن قصة قصيرة لمحمد البساطى ، قرأتها منذ أكثر من عشرين عاما ، عن مجموعة من الفلاحين ، يجوبون حقول الذرة بحثا عن الطفل

الشقى ليقتلوه ، هم يعجبون فى داخلهم بانطلاقته وتلقائيته ، ولكنهم لا يريدون أن يتبلور هذا الإعجاب فى صورة خارجية حية ، تدفعهم إلى الحركة والانطلاق ، فيبحثون عن الطفل بين أدغال الذرة ، ليسحقوه ويستريحوا منه .

نحن الآن كهؤلاء الفلاحين الذين يبحثون حتى أجلامهم ، كلما سمعنا « فعلا » يلور آمالنا ، وينبهنا إلى ذاتنا ، ويضعنا أول الطريق ، خنقناه فى سبيل ان ننسأه .

- ٢ -

ويل للشجى من الخلى ، وويل للوسطية من التوفيقية .

عشرون عاما ، والأمور تسير من سئ إلى أسوأ .

لقد بردت الأشياء وفقدت ماء الحياة .

كانت مشكلة الصراع الحضارى مع الآخر ، تشغل بال الآباء ، هم يبحثون من صورة « الوطواط » التى تملأ عليهم الساحة كما شرحنا فى فصل « بين التراث والتغريب » .

حتى هؤلاء الذين يترمون فى أحضان الآخر الكامن وراء البحر ، يعودون فى النهاية ليتحصنوا داخل ذواتهم ، أديب طه حسين يعانى مأساة الصراع الحضارى ، ويتخبط فى باريس ، ثم يصبح فى النهاية : -

« ألسنت أولى بمصر ، وأليست مصر أولى بى ، إن فى مصر حميدة ، وإن فى فرنسا إيلين ، وجوار حميدة على بغضها لى أهون من جوار إيلين » .

واليوم تفرع علينا هذه المشكلة دارنا ، وتلج بابنا ، فلا نضطرب ولا نهتز ، لقد تحولت إلى جزء منا ، ولو افتقدنا الآخر لصحنا به : ابق معنا ، فنحن قد اعتدناك ، دونك لا نحس للحم الشهى طعما ، ولا للحريز الناعم ملمسا .

قد لا يكون مهما أن نفتقد الأندلس أو فلسطين ، فالتاريخ دول ، ولكن أن نفتقد الإحساس بالمشكلة ، فتلك بداية العدم والانسحاق .

- ٣ -

ويل للشجى من الخلى ، وويل لنا من رياح القرن الحادى والعشرين .

لقد كتبت الأسطر الأولى فى الوسطية ، وكلى ثقة بالمستقبل ، وكان الإهداء : -
« إلى النبى محمد صلى الله عليه وسلم ، أول من بعث عبقرية الصحراء .
والى الرجل الذى سوف يأتى ليعتثها من جديد .
إليهما معاً ، وعودة للتواصل بين الماضى والمستقبل » .
وها أنذا اليوم ، وبعد عشرين عاماً ، أنهى الأسطر الأخيرة وصوت يصيح بداخلى : -
« يا أعاصير القرن الحادى والعشرين .
هبى ما تهبين .
فإن شيعا منا قد لا تجدين » .

- ٤ -

ثم تسألنى بعد ذلك كله : - وهل ستنفذ يدك من الأمر كلية .
وأجيبك بلا تردد .
- إنها الصرخة الأخيرة ، أطاردها بها شبح الموت ، الذى يحيط بى من كل جانب .
أما تراه يشيح عنى كلما صرخت ، أو حتى كلما هممت .

فهرست الموضوعات

المقدمة :-

هذا الكتاب يختلف عن الكتب الأخرى في غاياته وإجراءاته - الكتب الأخرى تؤرخ للرواية العربية من منطلق تأثير الرواية الأوروبية - ومن ثم كانت الإجراءات التمهيدية ترصد مظاهر الالتقاء بين الشرق والغرب منذ الحملة الفرنسية - والنتيجة أن الرواية العربية الحديثة انقطعت عن التراث القصصى - أما هذا الكتاب فهو يرصد المحاولات التي تتأسس على التراث - ومن ثم فإن الإجراءات التمهيدية ترصد حركة التاريخ العربى الإسلامى كما هى ممثلة فى الأجزاء الثلاثة السابقة من كتاب « الوسطية العربية » - الوسطية تلقى بأذرعها على تخطيط هذا الكتاب - لا تمثل نظرية فلسفية - ولكنها تمثل مذهباً يعكس خصوصية حضارة طويلة وممتدة - الوسطية تختلف عن التراث - فهى تعنى الخصوصية - أما التراث فهو يعنى كل ما هو ماض ومكتوب باللغة العربية - ومن هنا فإن كتاب « نحو رواية عربية » ينطلق من خصوصية التراث - وهذا يمكنه من فهم طبيعة الشكل الأصيل - وهو بذلك يختلف عن كتب أخرى اهتمت بالعناصر التراثية بوجه عام دون أن تميز بين الخصوصية وغيرها - الروائيون أيضاً لم يميزوا بين ما هو خاص فى التراث وما هو عام - ونتيجة لذلك فإن الكثير من الروايات لم تنطلق من خصوصية التاريخ - هذا الكتاب يهدف إلى تأصيل الرواية بالمعنى الحقيقى الذى يرتد إلى الجذور التراثية - ومن هنا اهتم بمتابعة مصادر المصادر ممثلة فى المادة التاريخية التى شكلها الروائيون - الكتاب الخامس تحت عنوان « حلم ليلة القدر » - وهو عبارة عن رواية تتأسس على شكل تراثى - يجسد مسيرة التاريخ العربى - ويقوم بالدور التطبيقي لفكرة الوسطية - موضوعات أخرى تنبثق من مشروع الوسطية العربية .

الفصل الأول : عودة التراث (طرف أول) :-

الحضارة تبدأ من الجذور - فاروق خورشيد يعيد « سيرة على الزريق » - معيد طوبيا فى روايته « تغريبة بنى حثوت » يعيد تاريخ الجبرتى - طه حسين فى « على هامش السيرة » يحقق أمرين - أولهما تجسيد روح العصر - وثانيهما التنبيه للقوة الخفية - السحار يعيد التاريخ ويتمسك بالأحداث - التطبيق على رواياته : محمد رسول الله ،

وأبو ذر الغفارى ، وآل البيت - ثروت أباطة يعيد التراث إلى الحياة - ويجعل الماضى يتحرك فى الواقع - التطبيق على رواياته : الغفران - طارق السماء - خشوع - الأدب الإسلامى وعودة التراث - ظاهرة الأدب الإسلامى مبررة تاريخيا - وجود الأدب الملتزم فى الحضارات الأخرى - سمات للأدب الإسلامى فى وضعه الراهن - غلبة الماضى - مرحلة الدفاع - المباشرة - غلبة المضمون - تحليل رواية « رحلة إلى الله » لنجيب الكيلانى - الفرق بين مصطلحات أربعة هى : أدب للإسلام ، وأدب ضد الإسلام ، وأدب إسلامى ، وأدب فى الإسلام .

الفصل الثانى : تغريب التراث (طرف ثان) :-

روايات جورجى تشابه فى الهيكل الحكائى - تغريب أول يحول التراث إلى خلفية - تغريب ثان يتمثل فى النزعة الشعبية واسترضاء القارئ - أنواع آخر من التغريب - الصراع الحضارى فى روايات جورجى زيدان - صراع بين الحضارة العربية الإسلامية وحضارة الفرس والروم تمثله رواية فتاة غسان - صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة القبطية تمثله رواية « أرماتوسه المصرية » - صراع بين الحضارة العربية الإسلامية وحضارة الإفرنج الصليبية تمثله رواية « صلاح الدين الأيوبي » - صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الحديثة تمثله رواية « الانقلاب العثمانى » - صراع بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الأسبانية تمثله روايات ! فتح الأندلس - شارل وعبد الرحمن - عبد الرحمن الناصر .

الفصل الثالث :- بين التراث والتغريب (تنازع الطرفين) :-

الشرق شرق والغرب غرب - تنازع الطرفين يؤدى إلى غلبة الحضارة الأوروبية - صورة الوطواط البتائه - رواية أديب تترجم لحياة طه حسين - وهى تغطى ثلاث مراحل من حياة طه حسين - فكرة الصراع الحضارى تأتى فى نهاية الرواية - إيلين تبدو متماسكة - أديب يسقط بسبب اضطراب فى تركيبته - طه حسين ينحاز إلى قطب الحضارة الأوروبية - مظاهر ذلك الانحياز - ضيق أديب بالريف - اضطراب فى نهاية الرواية - عصفور من الشرق تنطلق من مشكلة الصراع الحضارى بداية من العنوان وحتى النهاية - الرواية تعكس غلبة الحضارة الأوروبية - فهى تتم على أرض فرنسية - وتختفى بالأعلام الأوروبية - وتقتبس من فلاسفة الغرب - والحديث عن الشرق يأتى فى النهاية - وعلى لسان روسى هو إيفان - موسم الهجرة إلى الشمال تتم على أرض سودانية -

وتبدأ بفعل العودة - صورة النخلة - صورة الجد - فكرة الصراع الحضارى تلتحم بالبنية الفنية - مشكلة البطل هى مشكلة جيل بأكمله - الشكل فى الرواية يندمج فى المضمون - فهى تعتمد على الراوى - وتحمل نبرة غاضبة - وتفيد من إمكانات الرواية البوليسية - الرواية فى الفصول الأخيرة تتخذ مساراً آخر - تأثير ذلك على بنيتها الفنية - قنديل أم هاشم تحقق أمرين - هما : قوة المكان والاقتراب من الشكل التاريخى - المكان يتحول إلى قدر غاشم - مظاهر الشكل التاريخى فى الرواية - البطل يقع تحت غريزة الجماعة - تحول مشكلة الصراع الحضارى إلى مجرد قالب فائر - الساخن والبارد امتداد للروايات الرومانتيكية - وهى تخلو من مناطق الغموض - وتقترب من جو الأفلام المصرية - رواية أصوات رواية واقعية تصور جو القسوة فى الريف المصرى - وتحول مشكلة الصراع الحضارى إلى مجرد قالب يخلو من المعاناة - وهذا يعنى أن الأجيال التالية لجيل الرواد قد استسلمت للحضارة الأوروبية - ولم تعد تعيش المشكلة - ودلالة ذلك على مستقبل الحضارة العربية الإسلامية .

الفصل الرابع : النزعة التوفيقية ١ :-

الرواية التاريخية عبارة عن مضمون عربى فى قالب إسلامى - انتصار النموذج الأوروبى يتمثل فى أمرين هما : غلبة خط التطور التاريخى وسيطرة قصة الحب - تأثير جورجى زيدان على الرواية التاريخية - تيار التسلية فى الرواية التاريخية - تحليل روايات « مرح الوليد » و « أميرة قرطبة » و « سلامة القس » - على الجارم والطفل المتجهم - غلبة العرض التاريخى على روايات الجارم من ناحية - وسيطرة قصة الحب من ناحية ثانية - التطبيق على رواية « شاعر ملك » كمثال أول - وعلى رواية « غادة رشيد » كمثال ثان - الانحياز إلى النموذج الأوروبى فى روايات الجارم - التغنى بالحضارة الإنجليزية - باكتير وعبقريّة التاريخ - البطل فى روايات باكتير تحركه العقيدة الإسلامية - ورواياته يعارض بها روايات جورجى زيدان - تحليل ثلاث روايات له هى : « سيرة شجاع » ، و « وإسلاماه » ، و « الثائر الأحمر » - هو فى هذه الروايات ينطلق من مضمون إسلامى - ولكنه يقع تحت قبضة الشكل الأوروبى - البطل فى رواية « سيرة شجاع » هو العقيدة الإسلامية - دور أهل الحل والعقد فى تلك الرواية - انعكاس ذلك على مظاهر عديدة فى الرواية تتمثل فى صورة المرأة الملتزمة - وفى البطولة الجماعية - وفى روح المقاومة - هذه الرواية تقع تحت قبضة النزعة التوفيقية - ومظاهر ذلك تتمثل فى

سيطرة المنهج التاريخي - وفي سيطرة القديم على الجديد - وفي التصوير القوى للشخصيات الشريرة - وفي إجهاض إمكانات الشكل التاريخي - وأيضا إجهاض إمكانات الشكل الأوروبي - رواية « والإسلاماء » والتسلسل التاريخي - الروح الجماعية - قوة العقيدة - صورة عالم الدين - مظاهر النزعة التوفيقية في تلك الرواية تتمثل في قصة الحب - ونبوءة المنجم - وتأثيرات شيكسبير - وشحوب البديل - رواية « الثائر الأحمر » تقدم الحل الإسلامي في مقابل الحل الشيوعي والحل الرأسمالي - مظاهر النزعة التوفيقية في تلك الرواية تتمثل في التركيز على التجارب الفاشلة من ناحية - وفي التردد بين الشكل العربي والشكل الأوروبي من ناحية أخرى .

الفصل الخامس : النزعة التوفيقية / ٢ :-

الرواية العربية الحديثة تحمل المضمون العربي في شكل أوروبي - جيب يذكر أن الرواية العربية تلعب دور « حصان الدريفة » - الذي يغرس الحضارة الأوروبية في البيئة العربية - طه حسين نموذج لهذا الاتجاه - صلاته بالجهات الأوروبية واليهودية - خطاب من دار المندوب السامي - وآخر من حاخام اليهود - هو عاصفة هوجاء تريد أن تنتقم - في كتابة الأيام يقارن بصورة جارحة بين حياة التخلف والنخمول في مصر والأزهر وحياة النور والنشاط في أوروبا وباريس - هذه المقارنة الجارحة تتحول إلى وسواس في كل أعماله - تحليل رواية « شجرة اليؤس » - هي تصور ثلاثة أجيال - وتسجل لحظة القطيعة بين هذه الأجيال - وتنحاز إلى الجيل الجديد الذي تربي في المدارس المدنية - ويسخر من عقيدة الجيل القديم - السخرية من الدين - صورة المرأة المتمردة في تلك الرواية - وهي صورة تعود إلى مصادر باريسية - الرواية العربية الحديثة تنقل الإنجازات الشكلية من الرواية الأوروبية - ومن هنا فهي تتحمس لقضايا أوروبية - الرواية التقليدية تركز على قضية الحب - مثال على ذلك من رواية زينب - ورواية تيار الشعور تركز على قضية العيب - مثال على ذلك من رواية « ثرثرة فوق النيل » - رواية زينب تمتد بجذورها إلى الثقافة الأوروبية - حامد منقطع الجذور عن تراثه - التحلل من تقاليد المجتمع - سيطرة الحب على الرواية - هي صورة من الروايات المترجمة - القرية ليست مصرية - وزينب ليست فلاحه مصرية - تحليل رواية « ثرثرة فوق النيل » - فاوست والحضارة الأوروبية - العبثية والعدمية في الرواية الأوروبية - العيب يتسلل إلى الرواية العربية - ويتخذ شكل ظاهرة في فترة الستينيات - رواية « ثرثرة » تعود إلى مصادر

أوروية فى فلسفتها وفى مواقفها الفنية وفى نهايتها - ولكن الشكل فيها ثابت لا يتناسب مع المضمون - كل الشخصيات مهزوزة ما عدا شخصية « عم عبده » - ولكنها شخصية محنطة ترمز إلى ثقافة جامدة - الرواية التقليدية تنتهى إلى التسلية والرواية اللاتقليدية تنتهى إلى الشكلية - وكل الأسهم تشير إلى طريق الرواية الأصيلة من أجل الخروج من المأزق .

الفصل السادس : الشكل الأصيل (تصالحو الطرفين) :-

البطل فى مقامات الحريرى - السروجى يحمل أبعاداً تاريخية - ويعكس صورة مركبة - وقد تحول إلى نموذج أدبى - خصوصية بطل الحريرى - البعد النفسى - وأيضاً البعد الاجتماعى - الحركة وحب التنقل - روح المطاردة - صورة البطل المكدى موجودة فى الآداب السابقة - ولكن الأدب العربى يضيف عليها خصوصية جديدة - فكرة الاستيحاء بين الحضارات - كل مقامة تتكون من مقدمة وموضوع وخاتمة - التنوع فى موضوع المقامات - منهج التأليف فى كتب الأدب القديمة - الوحدة التركيبية - دراسة المقامات كشكل روائى - المقامات تخضع لوحدة عامة - رواية الحكيم « أشعب » تطبيق عملى للشكل الروائى عند المقامات - مصادر الحكيم - مصادر أدبية - وأخرى شعبية - مصادر الحكيم تخدم هدفه الفنى - اللغة تناسب الموضوع - المقامات هى المصدر الأساس للحكيم - الصلة العامة فى رواية الحكيم - الحكيم يحى شكل النادرة العربية - الحكيم يضيف إلى الماضى - البنية الفنية للمقامات تقوم على المتعة الحسية من ناحية - وعلى توظيف الشعر من ناحية ثانية - وعدم الإيغال من ناحية ثالثة - وعلى رؤية حضارية مميزة من ناحية رابعة - شرح هذه الخصائص الأربع من واقع مقامات الحريرى - الحكيم ينطلق من هذه الخصائص - تطبيق ذلك على روايته « أشعب » - اختفاء عنصر الرؤية الحضارية فى رواية الحكيم - الموازنة بين بطل الحريرى وبطل الحكيم - البطل المراوغ فى السير الشعبية - الموازنة بين صورة السروجى وصورة الزريق - الموازنة بين مقامات الحريرى ومغامرات السندباد - الشكل التراثى للرواية عند كل - يلتقيان فى الرؤية الدلالية - وأيضاً الفنية - الرؤية الإسلامية فى حكايات السندباد - موسى والخضر - التهوين من شأن الدنيا - الحل الإسلامى لمشكلة الفقر والغنى - صفة العنقودية فى مغامرات السندباد تتم خلال دوائر ثلاث - كل سفرة من سفرات السندباد تتكون ، مثل المقامات ، من مقدمة وخاتمة وموضوع - كثرة الصدف - تدخل إذا الفجائية - النهاية السعيدة - وأيضاً النبرة الحزينة - الحديث عن هادم اللذات - التقارب

بين مقامات الحريرى وحكايات السندباد - كلاهما يخضعان لنوع واحد وهو الشكل التراثى للرواية العربية - الأصالة تتكون من بعد محلى وآخر عالمى - التراث القصصى عند العرب يحمل هذين البعدين - مصطلحات حديثة ذات جذور عربية - مصطلح تداخل الحكايات - مصطلح التجاورية - شبلى والمصطلح الأول - نقاد الحداثة والمصطلح الأول - لودج والمصطلح الثانى - لودج ومصطلح العشوائية - لودج ومصطلح التجاوز - الوحدة التركيبية تتخلص من الرابطة العقلية - ومن العشوائية - وأيضا من التجاوز - توظيف ألف ليلة فى الآداب الأوروبية - رواية جريجيا وتأثير ألف ليلة - رحلة بطل المقامات إلى الآداب الأوروبية - المنافذ بين الحضارتين العربية والإسلامية - المقامات فى أرض الأندلس - الشريشى يتحدث عن المقامات فى بلاد الأندلس - غنيمى يتحدث عن المقامات فى الآداب الأوروبية خلال أربع مراحل - التأليف على غرارها - شرحها - ترجمتها - تأثيرها على روايات فى الأدب الأسباني - وأيضا فى الأدب الفرنسى - تأثيرها على قصص الشطار - وعلى روايات اللابل - تأثر البطل المراوغ بالنزعة العبثية - النزعة العبثية فى الرواية الجديدة فى فرنسا - تأثير المقامات على رواية « أمريكا » لكافكا - انتقال المقامات إلى اللغات الأوروبية الحية - المقامات فى اللغة الألمانية - رواية أمريكا تمثل خطأ مختلفا فى مسيرة كافكا - شيوع الجو الشرقى فى الآداب الأوروبية - رحلات الرومانتيكيين - جوته والأدب الشرقى - فنانون يستوحون الشرق - بول كلى - كافكا يتأثر بأدب الشطار - عناصر المقامات فى رواية كافكا تتمثل فى روح السفر وحب المطاردة من ناحية - وفى جاذبية البطل من ناحية ثانية - وفى روح اللعبة من ناحية ثالثة - الفكاهة فى هذه الرواية تعتمد على الفطرية - المشاجرات الهزلية - صورة المرأة تذكر بالسير الشعبية - المباشرة والوصف - تداخل الحكايات - وظيفة العنوان فى الرواية - عنوان « العطشجى » أكثر دلالة على طبيعة الرواية - الشكل الفنى فى الرواية لا ينمو بطريقة تاريخية تطورية - الرواية تتطور إلى وراء - كل فصل مستقل بنفسه - خصوصية كافكا تتمثل فى جوهر المكان وفى النزعة العبثية - صورة المكان فى مقامات الحريرى - كافكا يجسد روح المكان - ويصور أمريكا فى صورة هزلية - الإنسان ذو البعد الواحد - الأمريكى يندمج فى اللعبة - ويفتقد العنصر المتجاوز - رواية كافكا تقف عند سطح الأشياء - الجو العبثى - عالم لا يرحم - العبث فى هذه الرواية يتم بطريقة هزلية (كاريكاتورية) - والمأساة تتحول إلى كوميديا ساخرة - سيطرة العبث على كتاب الستينيات فى العالم العربى - وهو عبث متأثر بالنزعة الأوروبية - ترجمة رواية أمريكا فى فترة الستينيات - أخطاء فى

الترجمة - لا يتحقق فيها وضوح المعنى كما تريده اللغة المنقول منها - ولا يتحقق فيها أداء المعنى بأسلوب اللغة المنقول إليها - أمثلة على ذلك - الترجمة غير الدقيقة قد تكون ذات دلالات فى علم الأدب المقارن - إقبال أدباء الستينيات على هذه الترجمة - دلالة ذلك - أدباء الستينيات لم يلتفتوا إلى الجو الشرقى فى رواية أمريكا - ولكنهم التفتوا إلى النزعة العبثية - عبده جبير ونزعة العبث - مستجاب ونزعة العبث - سندباد « ثلاثية سبيل الشخص » معبط وذو نزعة عبثية - بطل مستجاب تتساوى عنده الأشياء - الرحلة التاريخية للبطل المراوغ - من الأدب الفصيح إلى الأدب الشعبي - ومن الأدب العربى إلى الأدب الأوروبى - ثم عودته محيطا إلى الأدب العربى - العبرة من هذه الرحلة - التراث القصصى عند العرب نتيجة رؤية حضارية - وتحتفظ بخصوصيتها وهى تنتقل عبر البحار وعبر الأجناس - البحث عن تلك الخصوصية - فكرة الشكل الأصيل - الوقوف عند مصطلحات ثلاثة هى الشكل التراثى والشكل التقليدى والشكل الأصيل - مقامات المويلحى صورة للشكل التراثى - الشكل التقليدى يقوم على فكرة المحاكاة - الشكل الأصيل هو تراث ومعاصرة - رأى الحكيم حول الشكل الأصيل - فشله فى التطبيق - رأى يوسف إدريس عن الشكل الأصيل - تحليل مسرحية فرافير .

الفصل السابع : الشكل التاريخى عنصر الزمان :-

الفروق بين الشكل التاريخى والرواية التاريخية والأخبار التاريخية - سعد مكاوى يمثل مرحلة بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى - تحليل روايات : الكبراج ، السائرون نياما ، لا تسقنى وحدى - سعد مكاوى ومأزق العصر المملوكى - فى الشكل التاريخى يتصالح المضمون والشكل - عنصر الصنعة فى الشكل التاريخى - الشكل التاريخى ووجهة النظر الخاصة - رسائل طه حسين فى « نفوس للبيع » تخلو من وجهة النظر - ورواية « أشعب » للحكيم تخلو أيضا من وجهة النظر الخاصة والمعاصرة - تحليل رواية نجيب محفوظ « حديث الصباح والمساء » كمثال للشكل التاريخى - الرواية تكسر من حدة الزمن التاريخى - وتقلد القواميس العربية - وكل شخصية وحدة مستقلة - وتوجد رابطة عامة - واللغة تسجيلية - وتتحرك خلال خلفية حضارية - وتحتوى على وجهة نظر خاصة - انحرافات فى الشكل التاريخى - تحليل روايات « رحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ ، و« حدث أبو هريرة » للمسعدى ، و« الوقائع الغريبة » لأميل حبيبي و« مقامات الفقد والتحول » لسعيد عبد الفتاح - رحلة ابن فطومة ليس لها من الشكل التاريخى سوى البداية والنهاية - وما عدا ذلك فهى رواية عصرية فى اللغة وفى الرؤية -

رواية « حدث أبو هريرة » تستخدم منهج الحديث النبوى - ولكنها تقع تحت قبضة الوجودية - وتحت قبضة الصوفية - نزعة الثنائية فى الرواية - الوقائع الغريبة ليس لها من الشكل التاريخى سوى العنوان - وما عدا ذلك فهى رواية تخريبية مباشرة - تخلو من البعد التاريخى - رواية « مقامات الفقد والتحول » رواية واقعية - تصف القرية - وفكرة المقامات فيها فكرة شكلية وخارجية - يمكن إحلال مقامة محل الأخرى - أو عنوان محل عنوان دون أن يؤثر على حركة الرواية - الغيطانى والحنين للماضى - مفهوم الزمن فى الحضارة العربية الإسلامية - التطبيق على « ألف ليلة وليلة » المستويات الزمنية فى رواية « الزينى بركات » - ريادة الغيطانى تتمثل فى مفهوم الزمن التراكمى - عناصره الفنية الخاصة - اعتماده على الوصف - افتقاد الرؤية التاريخية - اعتماده على سائح غربى كما اعتمد الحكيم على سائح فرنسى فى عودة الروح - يختار لحظة تاريخية متوترة - يفتقد الرؤية الكلية - ويقع تحت أسر اللحظة التاريخية - أنواع التراث القصصى عند الغيطانى يتمثل فى ثلاثة : رواية الخبر التاريخى - ورواية الأدب الصوفى - ورواية أدب الرحلات - رباعية الغيطانى ترصد لحظة الهزيمة - وهى تختلف عن ثلاثية نجيب محفوظ - وهى تصور الخراب بأسلوب مأساوى - وتنفر من البعد الفلسفى - عناصر الشكل التاريخى فى رباعيته - يكسر من حدة التسلسل التاريخى - التجليات من نوع الأدب الصوفى - الموازنة بينها وبين رسالة البصائر - شكل الرحلة نحو السماء يتحقق فى التجليات - وهو شكل لا يتناسب مع الأحداث اليومية الجارية - أبعاد الذاتية عند الغيطانى تتمثل فى الحنين للماضى وفى الدائرة المقفلة - الزمن الماضى أثير عند الغيطانى - التراكم عنده يتحول إلى تكديس - التجليات تدور حول نفسها - الدائرة المقفلة عند الغيطانى إنجاز يعكس الدائرة الصوفية - ملامح الأدب الصوفى عند الغيطانى تتمثل فى أمور أربعة هى : ما وراء العقل المنطقى - والتيار الصوفى - واللغة - والحب والتصوف - عقدة الذنب عند الغيطانى - يسبح فى تيار صوفى رقيق - ولغته نورانية - والمرأة سبيله للمعراج - جو الإثارة فى أدب الرحلات عند الغيطانى - وهو يستغل إمكانات الرواية البوليسية - ويتمثل ذلك فى المكان - والشخصية - واللغة - والصوت - وعنصر المفاجأة - الشكل فى رواية الزويل - وفى رواية شطح المدينة - وقفة خاصة عند هاتف المغيب - الغيطانى يجسد روح الوسطية العربية فى أمور ثلاثة هى : القوة العليا - التجاور بين الأشياء - الحركة - محمد جبريل وهموم الحاضر - منهج التحقيق فى رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » - يتمسك بالحرفية التاريخية - الموازنة بين هذه الرواية ورواية

محمد مستجاب - الرواية التوثيقية - ملمحان في رواية جبريل هما : نزعة المعاصرة - النزعة العلمية - النزعة العصرية وهموم الحاضر - النزعة العلمية وسعة الثقافة - التكنيك الفنى الحديث - روح المقاومة - معالم الشكل التاريخي - إمام آخر الزمان بين التاريخ والواقع - قلعة الجبل والنزعة العصرية - سمات فنية في « قلعة الجبل » تتمثل في الرمز وتحليل الشخصية - والسخرية - وتوظيف الحوار - وتصوير الموقف - مظهران للنزعة العلمية يتمثلان في سعة النظرة وفي دقة النظرة - عناصر في الشكل التاريخي في روايات جبريل تتمثل في الشعر - والراوى - واللغة - يصور الشخصية بعيدا عن جذورها العربية الإسلامية - سيطرة الزمن بمفهومه التقليدى .

الفصل الثامن : الشكل الشعبى وعنصر المكان :-

بين البذور الأولى والإضافة المعاصرة - الخيال والبذور الدرامية فى الأدب الشعبى - القدريّة فى أغنية « يا طالع الشجرة » - فروق بين الشكل الشعبى والرواية الشعبى والأدب الشعبى - ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى - القيم الفنية فى « ألف ليلة » تتمثل فى اللغة - والخيال - وصورة المرأة - والغاية التعليمية - والرؤية الحضارية - والإبهار الفنى - والحس الدينى - ألف ليلة وليلة والرواية الشعبى - تحليل رواية « ليالى الف ليلة » - تحليل « ملحمة الحرافيش » من حيث الرمز الثقافى - والتحليل النفسى - والخط التطورى - واللغة والأسلوب - ألف ليلة وليلة والشكل الشعبى - تتمثل فى ثلاث روايات هى : أيام وليالى السندباد لألفريد فرج - حكايات للأمير ليحيى الطاهر - مالك الحزين لإبراهيم أصلان - ألفريد فرج وحوت يونس - سندباد فرج يحمل داخله عنصر عودته - حبه للأهل - وانتماؤه للمكان - رحلة سندباد فرج رحلة تأديبية تطهيرية - خصوصية الشكل الشعبى عند فرج تتمثل فى قضية الانتماء - عناية الله - ملامح الوسطية فى رواية فرج تتمثل فى الحس الدينى - وفى تجاور الشيئين مع تمايزهما - وفى الحركة بين الشيئين - وفى التوازن بين الشيئين - وفى التوكل - وفى السكينة - فرج على وعى بسياق الجنس الأدبى - ويتمثل ذلك فى الوحدة التركيبية - توظيف الشعر - عدم الايغال - يحيى الطاهر وملحمة القدر - يحيى الطاهر يحول المألوف إلى جديد ومثير - مرحلتان فى روايته هما : مرحلة الطوق والأسورة وملحمة المكان - ومرحلة حكايات الأمير ولامح الشكل الشعبى - المكان هو البطل فى رواية « الطوق والأسورة » - شحوب الأسطورة - فروق بين هذه الرواية ورواية « البوسطجى » - الجو الملحمى فى

الرواية ينعكس على اللغة - والصور الفنية - وظواهر أخرى عديدة - فروق بين الطوق والأسورة ودعاء الكروان - مغامرات الإسكافي والبطل المراوغ - تحليل رواية « تصاوير من الماء والتراب والشمس » - وأيضا رواية « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » - روح البهجة في رواية يحيى الطاهر - توظيف النكتة - ملامح الشكل الشعبي في رواية « حكايات للأمير » تتمثل في الفلسفة الشعبية - وفي الراوى - وفي اللوازم الشعبية - وفي العناوين - وفي اللغة - روح المعاصرة في رواياته - تصوير الإحباط في رواياته - إبراهيم أصلان والواحد في الكل - بون شاسع بين مأساة عطيل ومأساة الأسطى قدرى - فروق بين يحيى الطاهر وإبراهيم أصلان - أصلان يخفى نفسه تحت نداء الكل - ويتحدث بمصطلحات الشكل - ملامح الشكل الشعبي عند أصلان تتمثل في الواحد في الكل - صورة المقهى - الرؤية الفلسفية - الزمن - اللغة - عنقودية اللغة - عنقودية الشخصيات - عنقودية الزمن - العناوين الداخلية - الصور والتراكيب - صورة المطر .

الخاتمة :-

الوسطية تعرف على الذات - وقد جاءت في مرحلة لا يريد العرب أن يتعرفوا فيها على أنفسهم - مشكلة الصراع الحضارى تقل لافتقاد الصراع واستسلام العرب - المستقبل مظلم ولكن الكفاح ضرورة .

المصادر والمراجع باللغة العربية

مرتبة هجائيا حسب العنوان

حرف الألف

- ١ - الأقزام والعمالقة : جيزيله لتسير . ترجمة : د . مصطفى ماهر
القاهرة - دار الكاتب العربى
- ٢ - الأمواج : فرجينيا وولف . ترجمة : مراد الزمر
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٨ م .
- ٣ - إبراهيم الثانى : إبراهيم عبد القادر المازنى :
القاهرة - مطبعة المعارف - ١٩٤٣ م
- ٤ - إبراهيم الكاتب : إبراهيم عبد القادر المازنى
القاهرة - دار الترقى : ١٩٣١ م
- ٥ - أبو ذر الغفارى - عبد الحميد جودة السحار
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧ م
- ٦ - أبو مسلم الخراسانى : جورجى زيدان
بيروت - دار المشرق العربى - د . ت
- ٧ - أحلام شهر زاد : طه حسين
القاهرة - دار الكتب - اقرأ - ١٩٤٣ م
- ٨ - أحمد بن طولون : جورجى زيدان
القاهرة - روايات الهلال - ١٩٨٤ م
- ٩ - أنخبار عبيد بن شربة الجرهمى :
حيدر آباد - ١٣٧٤ هـ

- ١٠ - أخطية : رواية أميل حبسي
فلسطين - مجلة الكرمل - العدد ١٠ - ١٩٨٥ م
- ١١ - الأدب المقارن : محمد غنيمي هلال
القاهرة - مكتبة الأنجلو - ١٩٦٢ م
- ١٢ - الأدب وتجربة العبث : عبد الحميد إبراهيم
القاهرة - دار الفكر الحديث - ١٩٧٣ م
- ١٣ - أديب : طه حسين
بيروت - دار الكتاب اللبناني - ١٩٨١ م
- ١٤ - الأرض : عبد الرحمن الشرقاوي
القاهرة - مطبعة دار الهنا - ١٩٥٤ م
- ١٥ - أرمانوسة المصرية : جورجى زيدان
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٣ م
- ١٦ - استبداد الماليك : جورجى زيدان
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٥ م .
- ١٧ - الإسلام دعوة عالمية : عباس محمود العقاد
القاهرة - دار الكتاب اللبناني - ١٩٧٤ م .
- ١٨ - الإسلام في القرن العشرين : عباس محمود العقاد
القاهرة - دار الكتاب اللبناني - ١٩٧٤ م .
- ١٩ - الأسوار : محمد جبريل
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣ م .
- ٢٠ - الأسير ، جورجى زيدان
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٥ م .

- ٢١ - أشينجلر : عبد الرحمن بدوى
القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٤٥ م .
- ٢٢ - أشعب أمير الطفيليين : توفيق الحكيم
القاهرة - مكتبة الآداب بالجماهير - د . ت
- ٢٣ - أشعب بين التراث والمعاصرة : شهير أحمد دكرورى -
رسالة ماجستير جامعة المنيا - كلية الدراسات العربية - ١٤١٢ هـ - ١٩٨٢ م
- ٢٤ - أصوات : سليمان فياض
القاهرة - كتب عربية - ١٩٧٧ م .
- ٢٥ - الأعمال النثرية الكاملة : على الجارم
القاهرة - دار الشروق - ١٩٠٤ هـ - ١٩٨٩ م
- ٢٦ - الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني
القاهرة - طبعة دار الكتب
- ٢٧ - ألف ليلة وليلة : ٤ أجزاء
القاهرة - مكتبة صبيح - د . ت
- ٢٨ - ألوان من القصة اليمنية المعاصرة : عبد الحميد إبراهيم
بيروت - دار العودة - الطبعة الأولى - ١٩٨١ م
- ٢٩ - أمريكا : فرانز كافكا - وترجمة الدسوقي فهمى
القاهرة - روايات الهلال - أغسطس - ١٩٧٠ م
- ٣٠ - أميرة قرطبة : عبد الحميد جودة السحار
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧ م
- ٣١ - انفعالات : نانالى ساروت ترجمة : فتحى العشرى
القاهرة - دار الكاتب العربى .

- ٣٢ - الانقلاب العثماني : جورجى زيدان
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٥ م.
- ٣٣ - أهل بيت النبى : عبد الحميد جودة السحار
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧ م
- ٣٤ - أوراق شاب : جمال الفيطنى
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠ م
- ٣٥ - أوراق الغرفة ٨ : أمل دنقل
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣ م
- ٣٦ - أولاد حارتنا : نجيب محفوظ
بيروت - دار الآداب - ١٩٨٦ م .
- ٣٧ - الأيام : طه حسين
القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - الطبعة الرابعة - ١٩٣٦ م
- ٣٨ - إمام آخر الزمان : محمد جبريل
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٤ م
- ٣٩ - أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج
القاهرة - كتاب الهلال - ١٩٨٧ م
- ٤٠ - الإيضاح - الخطيب القزوينى
القاهرة - صبيح - ١٣٤٨ هـ
- حرف الباء
- ٤١ - البحث عن وليد مسعود : جبرا إبراهيم جبرا
بيروت - دار الآداب - ١٩٧٨ م

- ٤٢ - بحيرة المساء : إبراهيم أصلان
القاهرة - دار الكاتب العرب - د . ت
- ٤٣ - البخلاء : الجاحظ : تحقيق طه الحاجري
القاهرة - دار المعارف - الطبعة الرابعة
- ٤٤ - بيع نفس بشرية : محمد المنسى قنديل
القاهرة - روايات دار الهلال - ذو الحجة ١٤٠٧هـ - أغسطس ١٩٨٧م
- ٤٥ - ييلادونا : روبرت هنشو : ترجمة شمس الدين الغربائي
القاهرة - مطبوعات كتابي - الكتاب ٤ ، ٢٥
- حرف التاء
- ٤٦ - التجليات : جمال الغيطاني
القاهرة - دار المستقبل العربي - الجزء الأول - ١٩٨٣م
- القاهرة - دار المستقبل العربي - الجزء - ١٩٨٥م
- القاهرة - دار الشروق - الجزء الثالث - ١٩٩٠م
- ٤٧ - تطور الرواية العربية الحديثة : عبد المحسن طه بدر
القاهرة - دار المعارف - الطبعة - ١٩٨٣م
- ٤٨ - تطور القصة المصرية : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - دار حراء - ١٩٨٢م
- ٤٩ - تغريبة بنى حتوت : مجيد طوبيا
القاهرة - دار الشروق - ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م
- ٥٠ - التيجان في ملوك حمير : وهب بن منبه
حيدر آباد - ١٣٧٤هـ

حرف الفاء

- ٥١ - النائر الأحمر : على أحمد باكثير
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧
- ٥٢ - ثلاث شجرات تثمر برتقالا : يحيى الطاهر
القاهرة - دار الكاتب العربى .
- ٥٣ - ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير
بيروت - دار التنوير - ١٩٨٣ م

حرف الجيم

- ٥٤ - الجبل : فتحى غانم
القاهرة - الكتاب الذهبى - فبراير - ١٩٥٩ .
- ٥٥ - جهاد المحبين : جورجى زيدان
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٥ م

حرف الحاء

- ٥٦ - الحجاج بن يوسف الثقفى : جورجى زيدان
بيروت - دار الشرق العربى - د . ت
- ٥٧ - حدث أبو هريرة فقال : محمود المسعدى
تونس - ١٩٥٥ م
- ٥٨ - حديث الصباح والمساء : نجيب محفوظ
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٧ م
- ٥٩ - حديث عيسى بن هشام : محمد المويلحى
القاهرة - دار المعارف - الطبعة السابعة - د . ت

- ٦٠ - الحرافيش : نجيب محفوظ
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧
- ٦١ - الحوات والقصر : الطاهر وطار
القاهرة - روايات الهلال - يونية - ١٩٨٧ م
- ٦٢ - حول الفن الحديث : فلاناجان . ترجمة : كمال الملاخ
القاهرة - دار المعارف - ١٩٦٢ م .
- ٦٣ - حياة الحسين : عبد الحميد جودة السحار
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧ م
- حرف الخاء
- ٦٤ - خشوع : ثروت أباظة
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧ م
- ٦٥ - خطط الغيطاني : جمال الغيطاني
القاهرة - مكتبة مدبولي - ١٩٩١ م
- حرف الدال
- ٦٦ - دراسات في قصص يوسف الشاروني : عبد الحميد إبراهيم (بالاشتراك)
كتابات معاصرة - ١٩٧١ م
- ٦٧ - دعاء الكروان : طه حسين
القاهرة - ١٩٣٤ م
- ٦٨ - دليل الرسائل الجامعية : عبد الحميد إبراهيم
القاهرة - دار المعارف - ١٩٩٢ م
- ٦٩ - دم ابن يعقوب : شوقي عبد الحكيم
القاهرة - دا الكاتب العربى - ١٩٦٧ م

- ٧٠ - دماء وطن : يحيى حقى
القاهرة - دار المعارف - سلسلة اقرأ - العدد ١٥٣
حرف الذال
- ٧١ - الذباب : سارتر
القاهرة - روائع المسرحيات العالمية - عدد ٤٢
حرف الراء
- ٧٢ - الرؤيا الإبداعية : بروس وآخريين
القاهرة - الألف كتاب - ١٩٦٦ م
- ٧٣ - الرجل والقمة : عبد الحميد إبراهيم (بالاشتراك)
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ م
- ٧٤ - رحلة ابن فطومة : نجيب محفوظ
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٣ م
- ٧٥ - رحلة إلى الله : نجيب الكيلانى
القاهرة - المختار الإسلامى للطباعة والنشر - ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م
- ٧٦ - رحلة الصباية والوجد : جمال الغيطانى
القاهرة - روايات الهلال - سبتمبر - ١٩٨٧ م
- ٧٧ - رسالة البصائر فى المصائر : جمال الغيطانى
القاهرة - روايات الهلال - فبراير - ١٩٨٩ م
- ٧٨ - رسالة الخلود : محمد إقبال - ترجمة د . محمد السعيد
القاهرة مؤسسة سجل العرب - ١٩٨٤ م
- ٧٩ - رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى
بيروت - دار صادر - د . ت

٨٠ - الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء : عبد الحميد إبراهيم

القاهرة - سلسلة اقرأ - ١٩٩٤ م

٨١ - الرفاعى : جمال الغيطانى

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ م

٨٢ - ريم تصبغ شعرها : مجيد طوييا

القاهرة - دار غريب للطباعة - ١٩٨٣

حرف الزاى

٨٣ - زعماء الإصلاح فى العصر الحديث : أحمد أمين

القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٤٨ م

٨٤ - زهرة العمر : توفيق الحكيم

القاهرة - كتاب الهلال - فبراير ١٩٥٥ م

٨٥ - زوجة أحمد : إحسان عبد القدوس

القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٩ م

٨٦ - الزويل : جمال الغيطانى

بيروت - دار المسيرة - ١٩٨٠ م

٨٧ - زينب : محمد حسنين هيكل

القاهرة - مطبعة الجديد . د . ت

٨٨ - الزينى بركات : جمال الغيطانى

القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٥ م

حرف السين

٨٩ - السائرون نياماً : سعد مكاوى

القاهرة - روايات الهلال - أغسطس - ١٩٧٢ م

- ٩٠ - الساخن والبارد : فتحى غانم
القاهرة - كتاب الجمهورية - العدد العشرون
- ٩١ - سارتوريس : فولكنر
القاهرة - الألف كتاب - ١٩٦٢
- ٩٢ - ١٧ رمضان : جورجى زيدان
بيروت - دار المستقبل العربى - د . ت
- ٩٣ - سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى : عبد الحميد إبراهيم بالاشتراك
القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٧٥ م
- ٩٤ - سخرية النأى : محمود طاهر لاشين
القاهرة - المكتبة العربية - ١٩٦٤
- ٩٥ - سداسية الأيام الستة : أميل حبيبي
القاهرة - روايات الهلال - يونية - ١٩٦٧ م
- ٩٦ - سلامة القس : على أحمد باكثير
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧ م
- ٩٧ - سلمى الأسوانية : عبد الوهاب الأسوانى
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٠ م
- ٩٨ - سليلة آل تس : توماس هاردى
القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٣٨ م
- ٩٩ - سيرة الشيخ نور الدين : أحمد شمس الدين الحجاجى
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ م
- ١٠٠ - سيرة النبى : ابن هشام
القاهرة - صبيح - ١٩٧١ م

- ١٠٢ - سيرة شجاع : على أحمد باكثير
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٥ م
١٠٣ - سيف بن ذى يزن - جزءان : فاروق خورشيد
القاهرة - دار الهلال - ١٩٦٣

حرف الشين

- ١٠٤ - شارل وعبد الرحمن : جورجى زيدان
بيروت - دار المستقبل العربى - د . ت
١٠٥ - شجرة الدر : جورجى زيدان
بيروت - دار الشرق العربى - د . ت
١٠٦ - شرح مقامات الحريري : لأبى العباس أحمد بن عبد المؤمن الشريشى
القاهرة - المؤسسة العربية الحديثة - د . ت
١٠٧ - شطح المدينة : جمال الغيطانى
القاهرة - روايات الهلال - ١٤١١هـ - ١٩٩١ م
١٠٨ - الشعر ومتغيرات المرحلة : عبد الحميد إبراهيم (بالاشتراك)
بغداد - وزارة الثقافة - ١٩٨٦ م
١٠٩ - شكاوى المصرى الفصيح : يوسف القعيد
القاهرة - الموقف العربى ١٩٨١ م

حرف الصاد

- ١١٠ - صح النوم : يحيى حقى
القاهرة - المطبعة النموذجية - د . ت
١١١ - الصخب والعنف : فولكنر
بيروت - دار العلم للملايين - ١٩٦٣ م

١١٢ - صلاح الدين الأيوبي : جورجى زيدان

بيروت - دار الشرق العربى - د . ت

١١٣ - الصهبة : محمد جبريل

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٠م

١١٤ - الصوت والصدى : محمد نجيب التلاوى

القاهرة - ١٩٩٢م

حرف الطاء

١١٥ - طارق من السماء : ثروت أباطة

القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧م

حرف الظاء

١١٦ - ظاهرة الكدية فى الأدب العربى : حسن إسماعيل

القاهرة - مكتبة الزهراء - ١٤١١هـ - ١٩٩١م

حرف العين

١١٧ - عبد الرحمن الناصر : جورجى زيدان

القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٤

١١٨ - العجوز والبحر : هيمنجواى ، وترجمة صالح جودت

القاهرة - الدار القومية - ١٩٦٣

١١٩ - عذراء دنشواى : الطاهر حقى

القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - المكتبة العربية - ١٩٦٤

١٢٠ - عذراء قريش : جورجى زيدان

بيروت - دار الشرق العربى - د . ت

- ١٢١ - العذراء والشعر الأبيض : إحسان عبد القدوس
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٣ م
- ١٢٢ - عروس فرغانة : جورجى زيدان
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٤ م
- ١٢٣ - عصر الحب : نجيب محفوظ
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧ م
- ١٢٤ - عصفور من الشرق : توفيق الحكيم .
القاهرة - مكتبة الآداب بالجماهير - د . ت
- ١٢٥ - عطيل : ترجمة خليل مطران
القاهرة - دار المعارف - الطبعة الخامسة .
- ١٢٦ - العقد الفريد : ابن عبد ربه
القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - د . ت
- ١٢٧ - على الزبيق : فاروق خورشيد .
القاهرة روايات الهلال - الجزء الأول - أغسطس - ١٩٦٧
- القاهرة - روايات الهلال - الجزء الثانى - سبتمبر - ١٩٦٧
- ١٢٨ - على هامش السيرة : طه حسين
بيروت - دار الكتاب اللبنانى - ١٩٨١ م
- ١٢٩ - العناصر التراثية فى الرواية العربية : مراد عبد الرحمن مبروك
القاهرة - دار المعارف - ١٩٩١
- ١٣٠ - عودة الروح : توفيق الحكيم
القاهرة - مطبعة الرغائب - ١٩٣٣

١٣١ - عود على بدء : إبراهيم عبد القادر المازنى
القاهرة - دار المعارف - سلسلة اقرأ - الطبعة الرابعة - ١٩٨٦ م

حرف الفين

- ١٣٢ - غادة رشيد : على الجارم
القاهرة - دار المعارف - اقرأ - الطبعة الرابعة - ١٩٩١ م
- ١٣٣ - غادة كريلاء : جورجى زيدان
بيروت - دار المستقبل العربى - د . ت
- ١٣٤ - الغنيان : سارتر
بيروت - دار الآداب ١٩٦٢
- ١٣٥ - الغربية واليتيم : عبد الله العروى
المغرب - الدار البيضاء - المركز الثقافى المغربى - ٣ - ١٩٨٣
- ١٣٦ - الغفران : ثروت أباطة
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧

حرف الفاء

- ١٣٧ - فتاة غسان : جورجى زيدان
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٣ م
- ١٣٨ - فتح الأندلس : جورجى زيدان
بيروت - دار المستقبل العربى - د . ت
- ١٣٩ - الفرافير : يوسف إدريس
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨٤
- ١٤٠ - الفلسفة الفرنسية : جان فال
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٣ م

- ١٤١ - فن الرواية العربية : فاروق خورشيد
القاهرة - الدار المصرية - د . ت
- ١٤٢ - فن الشعر : لأرسطو ، ترجمة عبد الرحمن بدوى
القاهرة - النهضة المصرية - ١٩٥٣ م
- حرف القاف
- ١٤٣ - قاضى البهار ينزل البحر : محمد جبريل
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ م
- ١٤٤ - قالبنا المسرحى : توفيق الحكيم
القاهرة - مكتبة الآداب - ١٩٨١ م
- ١٤٥ - قاموس الألوان عند العرب : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ م
- ١٤٦ - قدر الغرف المقبضة : عبد الحكيم قاسم
القاهرة - مطبوعات القاهرة - ١٩٨٢ م
- ١٤٧ - قصة العرب فى أسبانيا : ستانلى لين ، ترجمة على الجارم
القاهرة - ١٩٤٤
- ١٤٨ - القصة القصيرة فى الستينيات : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - دار المعارف - سلسلة اقرأ - العدد ٥٤١
- ١٤٩ - القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٣ م
- ١٥٠ - القصة اليمينية المعاصرة : عبد الحميد إبراهيم محمد
بيروت - دار العودة - ١٩٧٧

- ١٥١ - القصور المسحور : طه حسين ، توفيق الحكيم
القاهرة - سلسلة اقرأ - ١٩٧٢م
- ١٥٢ - القضية : كافكا
القاهرة - دار الكاتب العربى - د . ت
- ١٥٣ - قصص الحب العربية : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - سلسلة اقرأ - ١٩٧٢م
- ١٥٤ - قصص العرب : محمد أحمد جاد المولى وآخرين
القاهرة - الحلبي - ١٣٧٥م
- ١٥٥ - قصص العشاق النثرية : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - دار المعارف ط٢ - ١٩٨٧م
- ١٥٦ - قصص من الكتب المقدسة : عبد الحميد جودة السحار
القاهرة - مكتبة مصر - د . ت
- ١٥٧ - قنديل أم هاشم : يحيى حقي
القاهرة - سلسلة اقرأ - ديسمبر - ١٩٥٤م
- ١٥٨ - قلعة الجبل : محمد جبريل
القاهرة روايات الهلال - فبراير - ١٩٩١م
- حرف الكاف
- ١٥٩ - الكتابات الكاملة : يحيى الطاهر عبد الله
القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٣
- ١٦٠ - الكرياج : سعد مكاوى
القاهرة - دار شهدى - ١٩٨٤م

١٦١ - الكرة ورأس الرجل : محمد حافظ. رجب

القاهرة - دار الكاتب العربى .

١٦٢ - كليلة ودمنة : ابن المقفع

القاهرة - المطبعة الأميرية - ١٩٣٧ م

حرف اللام

١٦٣ - لا تسقنى وحدى : سعد مكاوى

القاهرة - مختارات فصول - فبراير - ١٩٨٥ م

١٦٤ - اللسان المر : عبد الوهاب الأسوانى

القاهرة - دار المعارف - ١٩٨١ م

١٦٥ - لقطات : آلان روب جريه ، ترجمة د . عبد الحميد إبراهيم

القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ م

١٦٦ - لمن تدق الأجراس : هيمنجواى

القاهرة - الألف كتاب - ١٩٥٩ م .

١٦٧ - ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ

القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٨١ م

١٦٨ - ليلة القدر : طاهر بن جالون ، ترجمة فتحى العشرى

القاهرة - الروايات العالمية - ١٩٨٨ م

١٦٩ - ليلة النهر : على أحمد باكثير

القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٨ م

حرف الميم

١٧٠ - مأساة واقى الواقى : محمد محمود الزبيرى

صنعاء - دار الكلمة - ١٩٧٨ م

- ١٧١ - مالك الحزين : إبراهيم أصلان
القاهرة - مطبوعات القاهرة - ١٩٨٣ م
- ١٧٢ - ما يقال عن الإسلام : عباس محمود العقاد
القاهرة - دار الكتاب اللبناني - ١٩٧٤ م
- ١٧٣ - مجموعة رسائل الجاحظ
القاهرة - مطبعة التقدم - الطبعة الأولى
- ١٧٤ - محمد رسول الله - عبد الحميد جودة السحار
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٧
- ١٧٥ - المسافات : إبراهيم عبد المجيد
القاهرة - دار المستقبل - ط ١ - ١٩٨٣ م
- ١٧٦ - المسرح المصرى بين ثلاثة أجيال : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - دار حراء - ١٩٨٢ م
- ١٧٧ - المسيح يصلب من جديد : كازنتزاكس
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٧٠ م
- ١٧٨ - معجم البلاغة العربية : بدوى طبانة
طرابلس - جامعة طرابلس - ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م
- ١٧٩ - معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية : محمد إبراهيم عبادة
القاهرة - دار المعارف - د . ت
- ١٨٠ - المعجم الوسيط
القاهرة - مجمع اللغة العربية - ط ١ - ١٩٦٠
- ١٨١ - المعذبون فى الأرض : طه حسين
القاهرة - سلسلة اقرأ - ١٩٦٥ م .

- ١٨٢ - معذبو الأرض : فانون
بيروت - دار الطليعة - ١٩٦٦
- ١٨٣ - المقامات الأدبية : الحريرى
القاهرة - الحلبي - ١٩٥٠
- ١٨٤ - مقامات الفقد والتحول : سعيد عبد الفتاح
القاهرة - نصوص ٩٠ - ١٩٩١ م
- ١٨٥ - مقالات فى النقد الأدبى - عبد الحميد إبراهيم محمد
دار الهداية - ١٥ جزءاً - تواريخ مختلفة .
- ١٨٦ - المقهى الزجاجى : محمد البساطى
بيروت - دار ابن رشد - ١٩٧٩ م
- ١٨٧ - مكانة الشعر فى الثقافة العربية المعاصرة : عبد الحميد إبراهيم محمد
(بالاشتراك) بغداد - وزارة الثقافة - ١٩٨٧ م
- ١٨٨ - من أوراق أبى الطيب المتنبى : محمد جبريل
القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨ م
- ١٨٩ - المملوك الشارد : جورجى زيدان
القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٥ م
- ١٩٠ - من قصص العرب : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٧
- ١٩١ - موسم الهجرة إلى الشمال : الطيب صالح
القاهرة - روايات الهلال - صفر ١٣٨٩ هـ - مايو ١٩٦٩ م
- ١٩٢ - الموسيقى والحضارة : لايختنريت
القاهرة - الدار المصرية - ١٩٦٤ م

حرف النون

- ١٩٣ - ناس من دبلن : جيمس حويس . ترجمة : عنايات عبد العزيز
القاهرة - الألف كتاب .
- ١٩٤ - نداء المجهول : محمود تيمور
القاهرة - ١٩٣٩ م
- ١٩٥ - نعمان عبد الحافظ : محمد مستجاب
القاهرة - مكتبة النيل - ١٩٨٢ م
- ١٩٦ - نفوس للبيع : طه حسين
بيروت - دار الكتاب اللبناني - ١٩٧٤ م
- ١٩٧ - نقاد الحداثة وموت القارئ : عبد الحميد إبراهيم محمد
السعودية - النادى الأدبى بالقصيم - ١٩٩٥ م
- ١٩٨ - النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال
القاهرة - نهضة مصر - ١٩٧٣ م
- ١٩٩ - النمل الأبيض : عبد الوهاب الاسوانى
القاهرة - روايات الهلال - فبراير - ١٩٩٥ م .

حرف الهاء

- ٢٠٠ - هاتف المغيب : جمال الغيطانى
القاهرة - روايات الهلال - ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م
- ٢٠١ - هز القحوف : للشيخ الشربى
القاهرة - المطبعة الأميرية - الطبعة الثانية - ١٣٠٨ هـ

حرف الواو

- ٢٠٢ - وا إسلاماه : على أحمد باكثير
القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٧٤ م
- ٢٠٣ - واقعية بلا ضفاف : جارودى
القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٨ م .
- ٢٠٤ - وداعا للسلاح : هيمنجواى . ترجمة : منير البعلبكي
بيروت - دار العلم للملايين .
- ٢٠٥ - وردية ليل : إبراهيم أصلان
القاهرة - دار شوقيات - ١٩٩٢
- ٢٠٦ - وقائع حارة الزعفرانى : جمال الغيطانى
القاهرة - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٦
- ٢٠٧ - الوقائع الغربية فى اختفاء سعيد أبى النحاس المتشائل : أميل حبيبي
القاهرة - دار شهدى - د . ت
- ٢٠٨ - والبحر ليس بملاّن : جميل عطية
القاهرة - مختارات فصول - ١٩٨٥ م
- ٢٠٩ - الوسطية العربية مذهب وتطبيق : عبد الحميد إبراهيم محمد
القاهرة - دار المعارف - الكتاب الأول - المذهب - الطبعة الثالثة -
١٩٩٠ م
- القاهرة - دار المعارف - الكتاب الثانى - التطبيق - الطبعة الثانية -
١٩٨٦ م
- القاهرة - دار المعارف - الكتاب الثالث - نحو وسطية معاصرة الطبعة
الأولى ١٩٩١ م

القاهرة - دار المعارف - الكتاب الرابع - نحو رواية عربية - الطبعة الأولى
١٩٩٥ م

القاهرة - دار المعارف - الكتاب الخامس - حلم ليلة القدر رواية عربية -
الطبعة الأولى - ١٩٩٥ م

حرف الباء

٢١٠ - يا طالع الشجرة : توفيق الحكيم

القاهرة - مكتبة الآداب - د . ت

٢١١ - يوميات نائب فى الأرياف : توفيق الحكيم

القاهرة - مكتبة الآداب بالجماميز - د . ت

المصادر والمراجع باللغة الانجليزية

مرتبة هجائيا حسب المؤلف

- 1 - Abd Al Aziz Abd El Megind , The Modern Arab Short story , Al maaret Press , Cairo , N . D.
- 2 - Arnold Edward , Contemporary Criticism , London , 1970 .
- 3 - Arnold Kettle , An Introduction to the English Novel , New York , 1960.
- 4 - Arnold , P. Hinchliffe , the Absurd . London , 1977.
- 5 - Badaway , M . Journal Arabic Literature .
- 6 - Bates , H . E , The modern short story , London , 1940 .
- 7 - Brnce , Morriette , Alain Robbe Grillete , Colombia University Press , New York , 1965 .
- 8 - David , Lodge , the language of Fiction , London , 1966.
- 9 - David , Lodge , The Modes of Modern Writings , London , 1977 .
- 10 - David , Lodge , 20 the century literary Criticism , London , 1972 .
- 11 - David , Cecile , Poets and Story Teller , London , N . D .
- 12 - Edward , Arnold , Contemporary Criticism , London , 1970 .
- 13 - Encyclopeadia Britanica,
- 14 - Encyclopeadia of Islam .
- 15 - Federman , Raymond , (Ed) , Surfiction Now and to Morrow , Chicago , 1972 .
- 16 - Fawler , Roger (Ed) , A Dictionary of Critical Terms , london , 1973 .
- 17 - Gerald , Graff , literature against itself , The university of Chicago Press , 1979 .
- 18 - Gibb , H . A . R . Studies on Civilazation of Islam , The Egyption Novel , London , 1962 .

- 19 - Grillete , Alain Robbe , Snapshots, .
- 20 - Grillete , Alain Robbe , Towads a New Novel .
- 21 - Hassan , Ihab , Contemporary American Literature .
- 22 - Hassan , Ihab , The Dismemberment of Orphan
- 23 - Hassan , Ihab , Towards a Postmodern Literature .
- 24 - Hassan , Ihab , Poetic Criticism , Seven Speculation of the Time .
- 25 - Hassan , Ihab , Radical Innocence , Studies in the Contemporary American Novel .
- 26 - Haywood , J . A , Modern Arabic Literature. London , 1971 .
- 27 - Henry , James , The Art of the Novel , London , 1934 .
- 28 - Ian , Reid , The Short Story , London , 1977 .
- 29 - Ian , Watt , The Rise Of the Novel , California 1957 .
- 30 - Jacob , M . Studies in the Arab Theatre and Cinema , London , 1958 .
- 31 - J . A . Gudden (Ed) A Dictionary of Literary Terms , Penguin Book , 1979 .
- 32 - John , M . Wasson , Subject and Structure , Washington , 1975 .
- 33 - Kafka , Franz , Amerika , New york , 1964 .
- 34 - Kilpatrick, H , . The Modern Egyptian Novel , London , 1974 .
- 35 - Kundera , Milan , Critical Approaches to Fiction , New york , 1968 .
- 36 - Laurant , La Sage , The French New Novel , Pennsylvania , 1962 .
- 37 - Linda , Hutcheon , The Meta Fiction Paradox , Toronto , 1960 .
- 38 - Malcolm , Bradbury (Ed) , The Novel Today , London , 1978 .
- 39 - Manzalaoui , M . (Ed) , Arabic Writing Today , The Short Story , Cairo , 1968 .
- 40 - Maurice Nadeu , The French Novel Since the War , London , N . D .

- 41 - Minogue , Valerie , Nathalie Sarraute , Edinburgh , 1981 .
- 42 - Ostle , R . C . (Ed) Studies in Modern Arabic Literature , London , 1957 .
- 43 - Percy Lubbock , The Craft of Fiction , London , 1921 .
- 44 - Pete Foulkner , Modernism , London , 1980 .
- 45 - Philip Stevick (Ed) , the Theory Of the Novel , Mackmellan , New york , 1967 .
- 46 - Ralph , Euison , The Art of Fiction , London , 1964 .
- 47 - Raymond Federman (Ed) , Surfiction , Fiction now and Today , Chicago , 1970 .
- 48 - Robeit , Scholes (Ed) , Learner and Discerners , Virginia , U . S . A , N . D .
- 49 - Robeit , Toubmon , (Ed) , The Penguin Book to European Short Stories , London , 1969 .
- 50 - Roger Fowler , ADictinory of Grritical Terms , London , 1973 .
- 51 - Ruth , Z . Temple , Nathalie Sarraute , Colombia University Press , New york , 1968 .
- 52 - Sorroute , Nathalie , The Age of Suspicion , London , 1964 .
- 53 - Samsson , Somekh , The Changing Rhythm , Londen , 1973 .
- 54 - Shipley , A Dictionary Literary Terms , London , 1970 .
- 55 - Sontag , Susan , Against Interpretation , A Delta Book , N . D .
- 56 - Tresk , Georgiann and Burkhart (Eds,.) , Storytellers and their Art , New york , 1963 .
- 57 - Trevor , J . Le Gassick , Major Thermes in Modern Arabic Thoughts , The University of Michigan , 1959 .

فهرست الأعلام *

الكتاب الأول

-1-

آدم (عليه السلام) ٨ : ١٥

إبراهيم (عليه السلام) ٦٠ : ١٤ ، ١٨ ، ٩٤ : ٨ ، ٢٢ / ٩٥ : ٥ ، ٦ ، ٨

١٠٩ : ٢٢ / ١١٠ : ١٤ / ١٤٣ : ١١ / ١٧٧ : ١٤ ، ١٥ / ١٧٨ : ١٨

١٧٩ : ٢٠ / ١٨١ : ١٢ ، ١٦ / ١٨٢ : ١ : ٢ ، ٦ ، ١٢ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢١

١٨٣ : ١ ، ٢ / ١٨٤ : ٥ ، ٩ ، ١٢ ، ٢٠ ، ٢٣ / ١٨٥ : ١١ / ١٨٦ : ١٢ ،

١٦ : ٢٠ / ١٨٧ : ١٠ ، ١٩ / ١٨٨ : ١ ، ١١ / ١٩٠ : ٥ ، ١٠ ، ١٢ /

١٩١ : ٣ / ١٩٢ : ١١ ، ١٢ / ٢٩٨ : ٩ / ٣٢٢ : ٤ / ٣٢٤ : ١٣ ، ١٦ ، ١٧

إبراهيم بن الأشتر ١١٩ : ٥

إبراهيم سقافان ١١ : ٢

إبراهيم النخعي ١٩١ : ١٨

أبرهة ١٨٧ : ١٣

أبو بكر الصديق ٩٢ : ١٠ / ١١٨ : ٤ ، ١٦ / ١٥٠ : ١٩

أبيشيشين ٦٩ : ٤

أجامنون ١٨٠ : ١١

أحمد بهجت ١١ : ١

أحمد بن حنبل ٢١٦ : ١٣ ، ٢٢ / ٢١٧ : ٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ٢١ / ٢٤٢ : ١٨

٢٥٥ : ١٦ / ٢٥٧ : ٤ / ٢٦٠ : ١ / ٢٦١ : ١١ / ٢٦٩ : ١٠

أحمد خان ٢٦١ : ٢٣

أحمد محمود صبحي ٥٣ : ٥ / ٢١٨ : ٧ ، ١٦

* الرقم الأول هو رقم الصفحة ، والثاني هو رقم السطر فيها . طبقا للطبعة الثالثة ١٩٩٠ م .

أدونيس ٥٠ : ٢٤

أرسطو ٦ : ١٥ / ١٢ : ٢٢ / ١٣ : ٣ ، ٥ ، ١٣ ، ٢٠ ، ٢١ / ١٤ : ٣ : ١٧ ،
١٦ : ١٣ ، ١١ / ٢٣ : ١٧ / ٢٤ : ٢٢ / ٨ : ٦١ / ١٠٤ : ٥ : ٦ ، ١٨ /
١٠٦ : ١٨ : ١١٤ / ٢ : ١١٥ / ١١ : ١٥٢ / ٢ : ١٩٤ : ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٧ ،
١٩ ، ٢١ ، ٢٢ / ١٩٥ : ٨ : ١٩٨ / ٨ : ١٧ ، ٢١ ، ٢٠٢ / ١٤ : ١٩ ،
٢٢٢ : ٤ : ٢٣٠ / ١٦ : ٢٣١ / ٩ : ٢٣٢ / ١٠ : ٢٣٦ / ١٣ : ٢٩٦ : ٢٠ :
٣١٣ : ١١ : ٣١٩ / ١٥ : ١٧ ، ٣٢٠ : ١٣ : ٣٢٤ : ٢٥ :

أرسطو طاليس ١٧٣ : ١٤

لرم ١٨٩ : ١٢

أرميا ١٨٥ : ٧

أزدشير ١٧٢ : ٢٤ / ١٩٦ : ٢٣

الأزهرى ١٠٥ : ١٥

إسحاق ١٨١ : ١٨ / ٢٣١ : ٧

إسماعيل (عليه السلام) ٩٤ : ١١ / ١٨١ : ٣ : ١٨ ، ١٨٢ / ٧ : ١٨٦ :
١٩ : ١٨٨ : ٣ ، ٥ ، ٧ ، ٨ / ١٩٠ : ٢ :

الأشتر ١٢٢ : ٢

ابن الأشعث ١١٩ : ١٢

الأشعري ٢١٦ : ١٤ ، ٢٣ / ٢١٧ : ٢٧ : ٢١٨ / ١٠ : ٣٢٥ : ١٨

الأصمعي ٥١ : ٢٠ / ٧٢ : ٢٢

أفجينا ١٨٠ : ١٢

الأفغانى ٢٧٩ : ١٣ : ٢٨٠ : ٩

أفلاطون ٦١ : ٨ : ١٧٦ : ٢ ، ٤ ، ٧ / ١٧٧ : ٦ : ١٩٤ : ١٠ ، ١١ ،
١٣ : ٢٢٨ / ٢٠ : ٢٢٩ : ٤ : ٢٦ ، ٢٣٦ / ١٢ : ٢٩٥ : ١٧ : ٢٩٦ : ٢٠ :
٣٢٤ : ٢٥ /

أفلوطين ٢٣٠ : ٢ / ٢٤٥ : ٢٤ / ٢٩٥ : ١٨ :

إقبال ٣١٦ : ٢٠ ، ٢٣ / ٣١٧ : ٢٤ :

الألوسی ٧٦ : ١ :

امرؤ القیس ١١ : ١٤ / ٦٦ : ١١ / ٨١ : ٥ : ٨٢ / ٧ : ٨٧ / ٤ : ٨٨ : ١٧ :

ابن الأمير ٢٥٦ : ٧ / ٢٥٨ : ٦ / ٣٢٦ : ١٦ :

أمیل برمہیہ ١٧٦ : ١٧ :

أمین الریحانی ٢٨٤ : ٧ ، ٢٦ :

أمیہ بن أبی الصلت ١٨٧ : ١٨ ، ٢٧ / ١٨٩ : ٢٠ :

النجار ٣٠٩ : ١٩ :

أنتیوکوس ایفان ١٧٠ : ٢٢ :

أنطون فرح ٢٨٤ : ٧ :

أنیشتین ٢٨٨ : ٤ :

أوجست کونت ١٧٥ : ١٢ :

أورسیل ١٧٢ : ٥ / ١٧٣ : ١٣ / ١٧٨ : ٩ / ١٩٦ : ٩ : ٢٨٨ : ١ :

أيوب ١٨٥ : ٩ :

- ب -

ابن باجه ٢٣١ : ١٩ :

باريس ١٧٥ : ٢٠ :

الباقلائی ١٤٠ : ١٠ / ١٩٢ : ١٤ / ٢١٦ : ١٤ / ٢١٧ : ٢٧ : ٢١٨ : ١٣ :

بحر بن کعب ١٢٣ : ٢٠ :

البخاری ١٩٢ : ١٧ / ١٩٧ : ٢٣ / ٢٠٣ : ١٢ : ٢٥٦ : ١٦ : ٢٥٧ : ٢ :

براهما ٢٤٤ : ٩ :

برائيل ٢٩٣ : ٣

برجسون ٢٨٨ : ٤ / ٢٩٢ : ١٤ ، ٢٠ / ٢٩٥ : ٤ / ٢٩٦ : ٦ / ٢٩٩ : ١١ : ٣٢٧ : ١٠

برير بن خصير ١٢٦ : ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢

بسر بن أرطأة ١٢٣ : ٥ / ١٢٧ : ١٠

بسكال ٢٩٤ : ١٢

ابن بطوطة ٦٥ : ١ / ٨٣ : ٥ ، ٢٧

بلعام ١٨٥ : ١٠

بليوس (الملك) ١٦٧ : ٢٢

بوذا ٢١٥ : ٢١ ، ٢٥ / ٢٤٤ : ٩

بولس ١٧٦ : ٢٢

بيرك ٦٤ : ٦

- ت -

الترمذى ٢٠٣ : ١٤ / ٢١١ : ١٥ / ٢٥٧ : ٣

تى سى يو ١٩٥ : ١٣

توفيق الحكيم ١٣ : ١ / ١٦ : ٣ ، ٦ ، ١٢ ، ١٩ / ١٧ : ١٠ ، ١٢ ، ١٨ ، ٢٠ : ٢٨ / ١٨ : ٥ / ٢١ : ١٤ / ٣٩ : ١٧ : ٤٠ : ١٠ / ٤١ : ١٦ ، ١٩ / ٤٢ : ١٠ ، ١٨ / ٢٩٧ : ١٠ : ٣١٩ : ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ / ٣٢٠ : ١ / ٣٢١ : ١٦

توينبى ٢٩٤ : ١٠

ابن تيمية ٤٦ : ٢٤ / ٤٨ : ١٩ : ٦٢ : ٢٠ : ٢٠٣ : ٨ : ٢٠٥ / ١٦ : ١١٢ : ٢٦ / ٢١٦ : ١٥ : ٢٢٠ : ٩ : ٢٣٥ : ٦ : ٢٤٠ : ١١ ، ١٣ : ٢٤٥ : ١٣ / ٢٥٥ : ١٦ : ٢٥٦ : ١٦ ، ١٧ : ٢٥٧ : ١ : ٦ ، ١٨ : ٢٥٨ : ٩ ، ١٠ : ٢٦٠ : ١ / ٢٦١ : ٨ ، ١١ : ٢٦٣ : ١٣ : ٣٢٥ : ٢ : ٣٢٦ : ١٦ ، ١٧

- ث -

ثعلب ۱۱۰ : ۵

ثیمینغر ۶۵ : ۱۰ / ۷۸ : ۱۲ / ۸۳ : ۱۸ / ۲۸۵ : ۴

- ج -

الجاحظ ۵۱ : ۲۰ / ۷۲ : ۲۰

جارودی ۱۶۷ : ۱ / ۲۹۱ : ۲۴ ، ۲۶ / ۳۰۵ : ۱۵ / ۳۱۰ : ۷ ، ۱۰ ، ۲۹

جان برك ۷۸ : ۲۱

الجبرتي ۲۷۳ : ۲۵

جبريل ۲۶ : ۱۶ / ۲۶۵ : ۱۹ / ۲۶۶ : ۲۰

جویر بن مطعم ۱۴۰ : ۵

جحاف (لطف الله بن أحمد) ۲۵۶ : ۳ ، ۱۷

الجرجاني ۲۰۲ : ۲۵ / ۲۰۸ : ۲۵ / ۲۰۹ : ۷ / ۲۲۴ : ۲۴

ابن جعفر ۱۲۷ : ۲۳

الجلال (الحسن بن أحمد بن محمد) ۲۵۵ : ۲۱ / ۲۵۶ : ۱۹ / ۲۵۷ : ۷ ،

۲۲ / ۳۲۶ : ۱۷

جلبير جوزيف ۲۵۳ : ۱۷

جميل ۱۳۱ : ۶ ، ۷ ، ۲۲

الجنيد ۳۲ : ۵

جوته ۴۷ : ۱ / ۱۴۸ : ۶ ، ۲۴

جون ستیوارت ۱۷۳ : ۱۵

الجوهري ۱۰۹ : ۲۰ / ۱۱۰ : ۱۳

- ح -

الحارث بن حلزة : ٧٠ : ٢ / ٨٧ : ١٣

الحارث بن كلدة : ١٢٥ : ١١

حيب بن مظاهر : ١٢٦ : ١٧

الحجاج : ١١٩ : ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ / ١٢٥ : ٨ ، ٢٥ / ١٢٧ : ٣ ، ٧ /

١٢٨ : ١٩ / ١٣١ : ١٨ / ٣١٨ : ١٥ / ٣٢٧ : ٣١

حجر بن عدي : ١١٨ : ٢٦

ابن حزم : ٢٥٩ : ٣ ، ٧

الحسن البصري : ١٩١ : ١٩

حسن الجيلاني : ٢٧٣ : ٩

حسن العطار : ٢٧٤ : ٢٤

الحسن بن يحيى : ٢٥٧ : ٢٠

أبو الحسن : ١٠٧ : ٧

الحسين الخليل : ٦٦ : ١٧

الحسين بن علي : ١١٩ : ١ ، ٢ / ١٢٤ : ١ ، ٦ / ١٢٥ : ٣ / ١٢٦ : ٧ ، ٨ ،

٢٥ ، ١٨

حسين فوزي : ٢٨٤ : ٦

حسين بن محمد السبعي : ٢٥٨ : ١٧

الحسين بن محمد المغربي : ٢٥٦ : ١٠

حكيم بن حزام : ١٠٩ : ١٠

حمورابي : ١٧٠ : ١٠ / ١٧١ : ٨

أبو حنيفة : ٢٣٠ : ٢١ / ٢٥٩ : ٨ ، ٢٥ / ٢٦٩ : ٩ / ٣٠٧ : ٢٥

حنين بن إسحاق ٢٣١ : ٢١

الحلبى ١٨٩ : ٢٦ / ٣٠٦ : ٢٨

ابن حيان ٢١١ : ١٥

أبو حيان ١٨٥ : ١٨

- خ -

خالد بن سنان ٩٤ : ١٨ / ١٨٢ : ١٥ / ١٩٢ : ٧

الخدرى (أبو سعيد) ٨٦ : ٢٣

الخرّاز ٢١٢ : ٩ / ٢٤٦ : ٨ / ٢٥٠ : ٦

خديجة. (رضى الله عنها) ١٨١ : ٢٣

الخلال (أبو بكر) ٢١٦ : ١٤ ، ٢٣

ابن خلدون ١٠٠ : ٢٧ / ١١٦ : ٥ / ٢٣٠ : ١٢ ، ٢٣ / ٢٣٥ : ٢ : ٢٢٢ /

٢٤٠ : ١٩ / ٢٤١ : ٢٩ / ٣٠٩ : ١١ ، ١٢ / ٣١٢ : ١٧ / ٣٢٧ : ٢٣

خير الدين التونسي ٢٧٩ : ١٧ / ٢٨٠ : ٢

- د -

الدارانى (أبو سليمان) ٢١٣ : ١١ ، ١٢ / ٢٣٣ : ١٧ ، ١٨

داروين ٣١١ : ٢١

داود ١٨١ : ١٨

أبو داود ٢٥٧ : ٢

أبو دجانة ١١٢ : ١٧

دوس ١٨٣ : ٢٤

دى شابرول ٢٥٣ : ١٧

ديفرچيه ٦٩ : ٥ / ٧٨ : ١٧

دیکارت ۶ : ۳ / ۱۵۲ : ۳ / ۲۹۴ : ۱۱

دی نیرفال ۲۸۱ : ۲۰ : ۲۴

دیوستورس ۱۸۳ : ۱۴ : ۱۷

- ذ -

أبوذر ۱۲۱ : ۱۶ / ۱۲۲ : ۱

ذو نواس ۱۸۳ : ۲۳

- ر -

ابن الراوندی ۲۳۲ : ۲۱

الرازی ۷۵ : ۱۶ / ۸۲ : ۱۷ ، ۲۷ / ۸۳ : ۲۷ ، ۸۴ : ۱۷ ، ۲۶ / ۸۵ : ۲۷

۲۸ / ۱۱۰ : ۵ ، ۲۵ / ۱۳۸ : ۱۱ ، ۱۳۹ : ۷ ، ۱۱ ، ۲۱ / ۱۴۲ : ۱۳

۱۴۴ : ۷ / ۱۶۳ : ۲۱ ، ۲۲ / ۱۹۶ : ۳۰ ، ۲۰۱ : ۱ ، ۲۶ / ۲۰۹ : ۳ ،

۹ / ۲۳۱ : ۱۱ / ۲۳۳ : ۲

رافع بن خدیج ۳۰۰ : ۲۴

الریع بن أنس ۱۹۱ : ۱۸

رستم ۱۰۰ : ۳

ابن رشد ۲۳۱ : ۶ ، ۸ ، ۱۸

رضی بن منقذ ۱۲۶ : ۱۰ ، ۱۱

رینجر ۲۹۹ : ۲۵

- ز -

زرادشت ۱۶۹ : ۷ / ۲۹۹ : ۲۵

الزیرقان ۸۱ : ۹

ابن الزبیری ۱۸۷ : ۱۸ ، ۲۴

ابن زید ۱۹۱ : ۱۵

الزبير ١١٨ : ٢٢
 الزجاج ١٠٩ : ٥ / ٢٠١ : ٤
 زفر بن الحارث ١٣٣ : ٢٢
 زكى الصراف ١١ : ٢٢
 زكى نجيب محمود ١١ : ١ / ٢١ : ١٤ : ٤٠ : ٩ : ٢٤ / ٤١ : ١٩ : ٢٣٠ :
 ١٧ / ٢٣٨ : ٢٥ : ٣٢١ / ١٥ :
 زهير بن أبى سلمى ١٠٦ : ٢
 زياد ١١٨ : ٢٦ / ١٢٤ : ٢٠
 أبو زيد الطائي ٦٦ : ١٨
 زيد بن أسلم ١٩١ : ١٩
 زيد بن عمرو ٩٤ : ٥ : ١٣ / ١٨٢ : ١٣ : ١٨٤ / ٦ : ٨ : ١٧ /
 ١٨٦ : ١٣ / ١٩٢ : ٨ : ٢٠

- س -

سارتر ٦ : ٤ / ٤٧ : ١ : ٢٨٥ / ٧ : ٢٩٣ : ٢٠ : ٣١٥ / ٦ : ١٣
 سارتوريس ٢٤٥ : ٢
 سالم ٢٠٣ : ١٢
 سام بن نوح ١٧٧ : ١٥
 سامى النشار ٢٣٨ : ٢٣
 سبينوزا ٢٨٨ : ٤
 ستالين ٢٩١ : ١٠
 السدى ١٩١ : ١٠ : ١٢
 سرجون ١٧٠ : ٥

سعيد بن جبیر ١٢٧ : ٣ ، ٦ ، ٩ / ٢٠١ : ٤ :
 سعيد بن العاص ١٢٠ : ١٨ / ١٢٢ : ٢ ، ١٨ :
 سعيد عوض ٢٥٦ : ٢٥ :
 سعيد بن عمرو ١١٩ : ٧ / ١٨٢ : ١٤ :
 سعيد بن ناسب، ١١١ : ١١' :
 أبو سفيان ١١٧ : ٤ ، ٥ / ٢٠٣ : ١٤ :
 سقراط ٢٩٦ : ٢٠ :
 سلامه مرسى ٢٨٤ : ٦ :
 سلمان الفارسی ١٨٦ : ٧ :
 سليمان ١٨١ : ٩ :
 سنان بن أنس ١٢٣ : ١٨ :
 السنوسى ٢٦١ : ٦ / ٢٦٣ : ١١ / ٢٦٦ : ٢٠ :
 سهل بن عبد الله ٢١٢ : ١٢ :
 سيويه ٢٣٠ : ٢١ :
 السيد أحمد ٢٦١ : ٤ :
 سيد أمير على ١٧٦ : ١٩ :
 سيد قطب ١٤ : ٢٠ :
 السيرافى « أبو سعيد » ٢٣٠ : ٨ / ٢٣٩ : ٨ ، ٩ ، ١٠ / ٢٤٠ : ١٢ / ٢٤٣ : ١١ :
 سيف بن ذى یزن ١٨٤ : ١ :
 سيليكوس ١٧٠ : ٢١ :
 ابن سینا ٢٣٠ : ١٥ / ٢٣٢ : ١٠ / ٢٤١ : ٣ :

- ش -

الشافعي ٥١ : ٢٠ / ٢١٧ : ٢٦ / ٢٥٩ : ٨ : ٢٦٩ : ١٠

الشيباني ٢٤٧ : ١٢

شبنجبار ١٦٧ : ٧ ، ١٨ / ١٧٠ : ٢٥ : ٢٨٧ : ٢

شنيب (النبي) ١٥٢ : ٨

شكسبير ٨٠ : ١ / ٩١ : ١١ / ١٠٠ : ١١

شمعون ١٩١ : ١١

شو (برنارد) ٢٩٤ : ٩

الشوكاني (الإمام) ٢٥٦ : ٣ ، ٩ ، ١٥ ، ٢٠ ، ٢٩ / ٢٥٧ : ٤ : ٢٥٨ / ٨ :

١٥١ : ١٨ / ٣٢٦ : ١٧

- س -

ابن الصائغ ٢٣١ : ٦ ، ٧

صارم الدين إبراهيم ٢٥٥ : ٢٠ / ٢٥٧ : ١٢

الصالح بن مهدي ٢٥٧ : ٢٤

صالح (النبي) ١٨٥ : ٩ ، ٢٤ / ٢٥٥ : ٢٢

صلاح منتصر ٢٨٩ : ١٨ ، ١٩

صلاح نيازي ١١ : ٣

صنوع « فيكتور » ١٦٥ : ٢٠

- ض -

ضمضم ٧٩ : ٢١

- ط -

- طاغور ١٦٦ : ١٠ ، ٢١ ، ٢٤ / ٢٤٤ : ٢ ، ١٤ / ٣٢٦ : ٢
طالوت ١٩١ : ١٠ .
طاهر الجيلاني ٢٧٣ : ٩
الطبري ١٠٣ : ٧ ، ١٤ ، ٢٥ / ١٠٥ : ١٨ ، ٢٦ / ١١٠ : ٢ ، ١٥ ، ٢٧ /
١١٨ : ١٦ / ١٢٥ : ٥ / ١٢٦ : ٧
الطحاوي (أبو جعفر) ٢١٨ : ٩
طرفة : ٦٩ : ١٨ / ٨٩ : ٣ ، ٢٢ ، ٢٤ / ٩٠ : ٣
ابن طفيل ٢٣١ : ١٩ .
الطيب صالح ٣٩ : ١٨
طه حسين ٣٩ : ١٧ / ٢٨٤ : ٦ ، ٩ / ٣٢٧ : ١ ، ٢
الطهطاوي ٤٥ : ٢٠ / ٥٢ : ١٦ / ٢٧٤ : ٧ ، ٩ ، ٢٣ / ٢٧٨ : ١٩ /
٢٨٤ : ٩ / ٣٢١ : ١٩ ، ٢٩ / ٣٢٦ : ٢٦ / ٣٢٧ : ٢

- ع -

- ابن عامر ١٢٢ : ١٩
عائشة (رضى الله عنها) ١٣٧ : ٦ / ٣٠٠ : ٢٥
عبد الرحمن بدوي (دكتور) ٢٣١ : ٢٣ / ٣١٥ : ٩
عبد الرحمن بن عبيد ١٢٧ : ١٠ ، ١٦
عبد الرحمن بن مروان ١٣١ : ٢٤
عبد العال الحمامصي ١١ : ٣
عبد العزيز بوتفليقة ٢٩٨ : ٥
عبد العزيز شرف ١١ : ٣

- عبد العزيز المقالح ١١ : ٢
- عبد الغفار مكاوي ١٦٧ : ٢٨
- عبد القادر بن شيخ ٢١٧ : ٢٢
- عبد القاهر البغدادي ٢١٨ : ١٤
- عبد الله بن بجيش ١٨٢ : ١٦
- عبد الله بن حازم ١١٩ : ٣
- عبد الله الحبشي ٢٥٦ : ٢٤ ، ٢٥٧ / ٣٠ : ٢٢
- عبد الله بن الزبير ١١٩ : ٨ / ١٢٤ : ٢١ / ١٢٥ : ٢٠
- عبد الله بن سعد ١١٧ : ٤ / ١٢٣ : ١٢
- عبد الله بن عمر ٧٧ : ١٨ / ٢٠٣ : ١٢
- عبدالله فيلبى ٢٦٠ : ٢٤
- عبد الله بن مروان ١١٩ : ٧
- عبد الله (والد الرسول) ١٨٨ : ٤
- عبد الله بن الوزير ٢٥٦ : ١
- عبد المطلب ١٨٧ : ٦ ، ١١ / ١٨٨ : ٧ / ٣٠٦ : ١٤
- عبد الملك ١١٩ : ٨ ، ١٣ / ١٢٤ : ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٣ / ١٢٥ : ١٩ : ١٢٧ / ١٨
- ١٩ ، ٢٠ / ١٢٨ : ٢١
- عبد مناف ٣٠٦ : ١٤
- عبد الله بن عباس ١٩١ : ١٢ / ٢٠١ : ٤
- عبد الله بن فودي ٢٦٥ : ١٨ / ٢٧١ : ٣
- أبو عبد الله (ورد عنه نقل في الكتاب) ٢١٩ : ٦
- عبد الوهاب الوراق ٢١٧ : ١٩

عبلة ٧٩ : ٢٠

عبيد الله بن زياد ١١٩ : ٥ ، ٦ / ١٢٣ : ٧ ، ٢٣ / ١٢٦ : ٧ ، ١٩ /
١٢٧ : ١١ ، ١٥

أبو عبيد (القاسم بن سلام) ١٠٩ : ١٢

أبو عبيلة (معمر) ٢٠١ : ١٣

عثمان بن بوجيه ٢٧٠ : ٢٣

عثمان بن الحويرث (عم ورقة بن نوفل) ١٨٢ : ١٦ / ١٩٢ : ٢٠

عثمان بن عفان ١١٧ : ١ ، ٣ ، ٧ ، ٢٥ / ١١٨ : ٤ ، ٨ ، ١٩ ، ٢٠ / ١٢٠ :
١٦ ، ٢٠ / ١٢٢ : ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٢٢ / ١٢٣ : ٦ / ١٢٥ : ٢ / ٣٠٨ : ١٢ /
٣٠٩ : ٣ / ٣٢٣ : ١٣

عثمان بن فودي ٢٦٣ : ٨ ، ٢٠ / ٢٦٤ : ٤ ، ٧ ، ١٤ / ٢٦٥ : ١٦ /
٢٦٦ : ٤ / ٢٦٧ : ٢٣ / ٢٦٨ : ١٢ / ٢٦٩ : ١٢ / ٢٧٠ : ٣ ، ١٨ / ٢٧١ : ٢ :
٣٢٦ : ٢٠

عدى بن حاتم ٢١١ : ١٥

ابن عربي (محيى الدين) ٢٢٢ : ٢٦ / ٢٤٥ : ٢٢ / ٢٤٨ : ٣ : ٢٤٩ : ٤
ابن عساكر ٢١٧ : ٢٣

عطيل ٨٠ : ١ ، ٢ / ٨١ : ١ / ٩٠ : ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٦ / ٩١ : ١ ، ٨ ، ١١ /
١٠٠ : ١٢ / ١٣١ : ١٨ / ٣١٨ : ١٥ / ٣٢٧ : ٣١

عقبة بن عامر ٢٦٥ : ٢

أبو العلا عفيفى (دكتور) ٢٤٥ : ٢٦

على بن أبى طالب ١١٨ : ٢٤ ، ٢٥ / ١٢٠ : ١٥

عمار بن ياسر ١١٨ : ٢٤

عمر بن الخطاب ٩٢ : ١٠ / ٩٤ : ١٤ / ١٠٨ : ٢٠ : ١١٥ / ١٩ : ١١٧ / ١ :
 ١٣ ، ١٥ ، ١١٨ / ١٨ : ٤ : ٧ / ١١٩ : ١٥ ، ٢١ / ١٢٠ : ٨ : ١٢١ / ٢٥ : ٧ :
 ١٢٢ : ٩ : ١٣١ : ١٨ : ١٣٩ : ١٩ : ١٤٠ : ٥ : ١٧٠ : ١٩ : ١٨٢ : ١٤ :
 ٣٠١ : ٥ : ٣٠٧ / ٤ : ٣١٨ : ١٥ : ١٦ : ٣٢٧ : ٣١ :

عمر بن عبد العزيز ١٢٠ : ٢٥ : ٢١٧ / ٢٥ :

عمر دبروای ٢٦٠ : ٢٥ :

عمرو بن الأهتم ٨١ : ٩ :

عمرو بن سعيد ١٢٧ : ١٨ ، ١٩ :

عمرو بن لحي ١٩٢ : ٢٢ :

عترة ٧٩ : ١٩ :

علي (الإمام) ١١٧ : ١٦ : ٣٠١ / ١ :

علي مبارك ٢٧٩ : ١٨ : ٢٨٣ / ٢ :

عيسى (عليه السلام) ١٠٣ : ١٠ : ١٨١ / ١٩ : ١٩٠ : ١٢ :

- غ -

الغزالي ٢١ / ١٤ : ٢٤ : ١٣ : ٤٤ : ١٤ : ٤٦ : ٢٤ : ٤٧ : ٣ : ٤٨ : ٢٠ :
 ٤٩ : ٨ : ٥٩ : ١٩ : ٦١ : ١٢ : ١٠١ : ١٣ : ١١٣ : ١٧ : ٢٤ : ١٧٧ :
 ١٣ : ١٩٧ : ٢٤ : ١٩٩ : ٨ : ٢١ : ٢٠٠ : ٤ : ٨ : ١١ : ٢٠٣ : ١٨ :
 ٢٠٤ : ٧ : ٢١٠ : ١٢ : ٢١٤ : ١٦ : ٢١٦ : ١٥ : ١٦ : ٢١٧ : ٢٨ :
 ٢١٨ : ١٥ : ٢١٩ : ٨ : ٢٣٢ : ٢٥ : ٢٣٣ : ٥ : ٢٤ : ٢٣٥ : ١ : ١٥ :
 ٢٣٦ : ٤ : ١٧ : ٢٣٨ : ١ : ٢٤٢ : ١١ : ٢٤٨ : ٧ : ٢٥١ : ٩ : ٢٠ :
 ٢٦٦ : ٢٠ : ٢٦٧ : ١ : ٢ : ٣ : ٦ : ١٣ : ٢٨٣ : ٢٤ : ٢٩٩ : ٢٢ :
 ٣١٣ : ٢٣ : ٣٢٤ : ٣٠ : ٣٢٥ : ٣ : ١٠ :

- ف -

فؤاد مرسى ٢٩٧ : ٢٨ : ٢٩٨ / ٢٢ :

الفارابي ٢٣٠ : ١٧ : ٢٣١ : ٦ : ٢٣٢ / ١٠ :

ابن فارس ٢٠١ : ١١
فانون ٢٨٥ : ١٩ ، ٢٣ / ٣٠٥ : ٢٠
الفراء ٢٠١ : ٤
فرح أنطون ٢٨٤ : ٢٥
فرعون ١٣٤ : ١٢ / ١٥٢ : ٨ / ٢٤٧ : ٨ / ٢٦٠ : ٧
فرويد ٢٨٥ : ١٨ / ٢٨٨ : ٤ / ٣١١ : ٢٢
فوكتر ٢٤٤ : ٢
فولفا جاخ ١٦٧ : ١١ / ١٦٩ : ٢٤
فيلون ١٧٧ : ٧ ، ١١
فيورباخ ٢٩٠ : ١١

- ق -

القاسم بن حبيب ١٢٦ : ٢٢
القاسم بن الحسين ٢٥٦ : ١١
ابن القاسم ١٩١ : ١٦
قتادة ١٨٩ : ٣ / ١٩١ : ٨ / ٢٠١ : ٤
قثم ١٢٧ : ١٠ ، ١٦
ابن القرية ١١٩ : ١٣
قس ١٨٦ : ١٤ / ١٩٢ : ١٩
قسطنطين ١١٨ : ٢١
قصي ١٨٧ : ٣ / ٣٠٦ : ١١
قيروس ١٧٠ : ١٥
قيس بن أشعث ١٢٣ : ٢٠

قيس (صاحب لبنى) ٦٦ : ١٤

أبو قيس بن الأسلت ١٨٨ : ١١

أبو قيس بن أنس ٩٤ : ٢٠ / ١٨٢ : ١٥ / ١٨٤ : ٢٠

قيصر ١٨٣ : ٢٤

ابن قيم الجوزية ٤٦ : ٢٤ / ٤٨ : ٢٣ / ١٠٢ : ١٤ / ١١٢ : ٨ : ٢٥ /

٢٠٦ : ٨ : ٢٠٩ / ١١ : ٢١٠ / ٨ : ٢١١ / ١٩ : ٢١٢ / ١٠ : ١٧ : ٢١٣

: ٢٢٠ / ٢٣ : ١٦ : ٢١٩ / ١٦ : ١٠ : ٢١٦ / ١٢ : ٢١٤ / ١٤ : ٤ : ٢ :

: ٢٤٨ : ١٠ : ٢٢٦ / ٣ : ٢٢٥ / ٢٠ : ٢٢٤ / ١١ : ٦ : ٢٢١ / ٢١ : ١٣

١٢ : ٢٥٤ / ٢٣ : ٢٥٦ / ٩ : ٥ : ٢٥٨ / ١٣

- ك -

كاسندرا ١٦٧ : ٢١

كرتشييه ١٧٥ : ١٣

كعب بن جابر ١٢٦ : ١٢ : ١٥

كعب بن لؤى ١٨٧ : ٣

الكميت ١٢٤ : ١١ : ٢٥

الكندى ٢٣١ : ٥ : ٨

الكواكبي ٢٧٩ : ١٣ : ٢٨٠ / ٢٥

كولن ويلسون ٢٩٢ : ٧ : ٢٩٣ / ٣ : ١٥ : ٢٤

كونفوشيوس ١٩٥ : ١٤

- ل -

لبنى ٦٦ : ١٥

ليبيد ٨٧ : ١٠

لطف الله بن أحمد ٢٥٦ : ٣ : ٢٧٢ / ٢٤

الطفي السيد ٢٨٤ : ٦

ليبتس ٢٩٤ : ١٢

ليلي ١٢٨ : ١

لينين ٢٩٧ : ١٢ / ٣١١ : ٨

- م -

ابن ماجه ٢٥٧ : ٢

مازندك ١٧٤ : ٧

المأمون ٢١٧ : ١٣ / ٢٣١ : ٢١

ماركس ٦ : ٤ ، ١٦ / ٢٨٨ : ٤ / ٢٩٠ : ١٢ ، ١٤ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦

٢٩١ : ٥ ، ٦ ، ١٥ ، ٢٤ ، ٢٥٠ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩٢ / ١٩ : ٢٩٧ :

١١ / ٣٠٧ : ١٠ / ٣١٠ : ٣ / ٣١١ : ١٠ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ / ٣١٣ : ٧

٣٢٦ : ١٠ / ٣٢٧ : ٦ ، ٢١

ماركيوز ٢٨٨ : ١٤ / ٢٨٩ : ٣ ، ١٢ / ٣٠٥ : ١٨

مالك بن أنس ١٩١ : ٧ ، ١٥ ، ٢٣ / ٢٥٩ : ٧ / ٢٤٢ : ٨ / ٢٦٩ : ٩

مالك بن نبي ٤٠ : ٩ ، ١٣ / ٣٠٤ : ٢٦ / ٣٢١ : ١٥

متي (أبو بشر) ٢٣٢ : ٢ / ٢٣٩ : ٨ ، ١١

مجاهد ١٩١ : ١٤

مجدى عفيفي ١١ : ٤

محسن نخضر ١١ : ٤

محمد بن إبراهيم ٢٥٥ : ٢٠ / ٢٥٦ : ١١

محمد بن إسماعيل ٢٥٦ : ٢

محمد أحمد المهدي ٢٧٩ : ١٢

محمد (صلى عليه عليه وسلم) ٣ : ٢ / ٣ : ٣ / ١٠٦ : ٨ ، ٩ / ١٨١ : ٢٣

١٨٩ : ٤ / ١٩٠ : ١ / ٢٤٢ : ١٩ : ١٤ : ٢٤٧ / ١٣ : ٢٧٢ / ١٧٣ : ١٠ ، ٩ : ١٣
٢٨٢ : ١٢ / ٢٩٨ : ١٠ : ٣٠١ / ١٥ : ٣٠٢ / ١٧ : ٣٠٤ : ٢١ : ٣٢٢ : ٥

محمد الجيلاني ٢٧٣ : ٩

محمد رشيد رضا ٢٥٧ : ٢٦ / ٢٦١ : ١٠ : ٢٧

محمد زكريا عناني ٥٣ : ٥

محمد سعيد جرادة ٢٥٦ : ٢٣

محمد بن مسعود ٢٥٩ : ٢٧

محمد سليم العوا ٣٠١ : ٢٧

محمد عبد الله دراز ١٤٣ : ٢٠

محمد بن عبد الوهاب ٢٥٨ : ١١ / ٢٥٩ : ٢٣ / ٢٦٠ : ١٣ / ٢٦١ : ٧ : ٩
٢٦٣ : ٩

محمد عبده ٢١٨ : ٢٤ / ٢٦١ : ٧ : ٢٧٩ : ١٤

محمد بن عز الدين المفتي ٢٥٧ : ٢٠

محمد بن علي (الشوكاني) ٢٥٦ : ٢٧

محمد علي باشا ٢٥٩ : ٢٨ / ٢٧٤ : ٢٦

محمد المغربي ٢٧٣ : ٤

محمد قطب ١٤ : ٢٠

محمد كامل حسين ٢٠٢ : ٤

محمد مهران السيد ١١ : ٤

محمود أمين العالم ٢٠ : ٢٤ / ٢١ : ١٠ : ٢٤ ، ٢٢ / ٦ : ٣٢٠ : ٧

المختار ١١٩ : ٤ ، ٦ ، ١٩ / ١٢٣ : ٢٦ : ١٢٤ : ٤ ، ٢٠ ، ٢٣

مدحت باشا ٢٧٩ : ١٧ / ٢٨٠ : ٢

- مدكور (دكتور) ٢٣٠ : ١٥ / ٢٣١ : ٢
المدني (محمد) ١٤ : ٢١ / ٣٠١ : ١١ / ٣٠٢ : ١ : ٣٠٣ : ٨
مروان بن الحكم ١٢٢ : ١٨ ، ٢٠
مريم (عليها السلام) ٧٧ : ١٤ / ١٥٢ : ١١
المستورد ١١٨ : ٢٦
مسلم (الإمام) ٢٥٧ : ٢
مسلم بن عقيل : ١١٣ : ١١
المسيح ١٣٥ : ٢ : ١٧٦ : ٢٤ / ١٨٣ : ١٢ : ٢٤٥ : ١٨ : ٢٨٢ : ٣
مسيلمة ١٥٠ : ١٢ ، ١٩
مصعب ١١٩ : ٦ : ١٢٤ : ٢٣ : ١٢٦ : ٢٣ : ١٢٧ : ٢٠ : ١٢٨ : ٢٠
١٣٦ : ١٠
مصطفى عبد الغنى ١١ : ٤
معاوية ١١٧ : ١٥ : ١١٨ : ٢٤ ، ٢٥ / ١١٩ : ١٩ : ١٢٢ : ١ : ١٩ ،
أبو المعالي الجويني ٢١٨ : ١٤
ابن المعتز ٢٧ : ٩ : ٧٣ : ٢
المقبلي (الصالح بن مهدي) ٢٥٧ : ١٧ : ٢٦٢ : ٥ : ٣٢٦ : ١٧
المقدسي ٢٣٢ : ٦ : ٢٣٣ : ١٧
ابن المقفع ٤٧ : ١١
ملكي صادق ١٨٥ : ٩
أبو منصور الماتريدي ٢١٨ : ١٠
المنطقي (أبو سليمان) ١٠٨ : ٨
المهلب بن أبي صفرة ١١٩ : ٩ ، ١٠ : ١٢٤ : ٢٠ : ١٢٨ : ٢٠

المهدى ٢٦٣ : ١١

موسى (عليه السلام) ٧ : ١ / ٨ : ٣ / ٩٦ : ١٤ ، ١٨ ، ١٤٩ : ١٦ /
١٥٢ : ٢٠ ، ٢٢ / ١٥٣ : ٩ ، ٢٣ / ١٨١ : ١٨ ، ٢٥ / ١٨٢ : ٢ / ١٨٥ :
١٩٠ / ١٢ : ٢٩٠ / ٢٢ : ٣٢٣ : ٢٥

- ن -

النايفة ٦٨ : ١٢ / ١٥٧ : ٢٢

نابليون ٢٥٣ : ٢٠

الناصرى ١٧٦ : ٢٢

نافع بن الأزرق ١١٩ : ٤

نبو فالصر ١٧٠ : ١٣

النجاشى ١٨٣ : ٢٥

النسائى ٢٥٧ : ٢

النسفى ١٥٦ : ٢٥ / ١٥٨ : ٢٥

النشار (دكتور) ٢٤٠ : ١٠

النعمان بن المنذر ٨٠ : ١٩

نوح ١٩٠ : ١١

نيتشه ٤٧ : ١٦ / ١٧٦ : ٢ / ٢٩٩ : ١٣ / ٣١٦ : ١٦ ، ٢٤ / ٣٢٧ : ٢٧

نيرفال ٢٨٢ : ٢٠ / ٢٨٣ : ٧ ، ٢٥

نيكلسون ٢٥٠ : ٣ ، ١٠

- ه -

هاركايبى ١٦٥ : ٢٠

هاين ٢٩١ : ٢١

هكسلى ٢٩٣ : ١٨

هيجل ٦: ٣، ١٦ / ٢٥٠ : ١٧ / ٢٩٠ : ٦ / ٣١٠ : ٣، ٤، ٢١ / ٣٢٧ : ٢١
هيراقلبطس ٢٩٠ : ٥ / ٣١٧ : ٥
هيردر ٧٨ : ١٤
هيس ٢٩١ : ٢١
هيلين ١٧٥ : ٢٠

- و -

ورقة بن نوفل ١٨١ : ٢٣ / ١٨٢ : ١٦ / ١٩٢ : ٩، ٢٠
ابن وهب ١٩١ : ٨
الوليد بن المغيرة ١٤٠ : ٧ / ١٥٠ : ٥
وليم جيمس ٢٩٤ : ١٣

- ي -

ياجو ٨٠ : ٩، ٢١ / ٩٠ : ٢٠، ٢٥
يثرون ١٥٣ : ٩، ١٠ / ١٨٥ : ١٠
يحيى حقى ٣٩ : ١٩
يزيد بن معقل ١٢٦ : ٨
يزيد بن المهلب ١٢٥ : ١٦
أبو يزيد البسطامي ٢٤٦ : ٢١ / ٢٤٧ : ١٢، ١٣، ١٤، ٢٢ / ٢٥٠ : ٥
يعقوب (النبي) ١٨١ : ١٨
يعقوب (الكندي) ٢٣١ : ١٦ / ٢٤١ : ١
يعقوب صروف ٢٨٤ : ٧، ٢٥
يوسف بكارا ١١ : ١٠
يوسف (النبي) ١٨١ : ١٨

فهرست الأعلام *

الكتاب الثاني

- ١ -

- آدم (عليه السلام) ١١٧ : ١٢
- إبراهيم (عليه السلام) ١٠٥ : ١٠٦ / ٢ : ٣ : ٤ : ٢٦٨ : ٥ : ٧ : ٣١٧ :
- ٣ : ٣٤٢ / ١٨ : ٣٢١ / ١٦
- إبراهيم أنيس (دكتور) ٢٩٧ : ١٩ : ٢٩٨ : ٤ : ٣٠٠ : ٥
- إبراهيم السقا ٢٤٠ : ٩
- إبراهيم مدكور (دكتور) ٦١ : ٢٠
- أحمد أمين (دكتور) ٢١٥ : ٢١
- أحمد بن حنبل (الإمام) ٥٢ : ٢١ : ٢٢٦ : ١٩ : ٣٣١ : ٣
- أحمد الشرباصي (دكتور) ٣٣١ : ٢٣
- أحمد شوقي ٢٣٢ : ١
- أحمد عبد الكريم (الشيخ) ١٣٥ : ٢١
- أدونيرام ٢٣٥ : ١٠ ، ١٤
- أراجون ٢٢٧ : ١٠
- أرستكسينوس ١٣١ : ١
- أرسطو ٤٩ : ٥ : ٥٠ : ١٠ : ٥٣ : ١٦ : ٥٩ : ٦ : ٦١ : ٩ : ٦١ : ٢١ :
- ٦٢ : ٤ : ٥ : ٦٢ : ٢٢ : ٦٤ : ١٥ : ٦٥ : ٣ : ٧٠ : ١٣ : ٨٣ : ٤ : ٨٧ :
- ٩٣ : ١١ : ١٠٨ : ١٥ : ١٣٠ : ٢١ : ١٥٥ : ٩ : ١٥٩ : ١٨ : ١٥٩ :
- ٢٤ : ١٦٠ : ٣ : ٩ : ١٥ : ١٦ : ١٦٢ : ٤ : ١٦٧ : ١٠ : ١١ : ١٥ :
- ٢٣١ : ٥ : ٢٧٢ : ١٣ : ٢٩٣ : ٨ : ٢٩٤ : ١ : ٣١٢ : ١١ :

* الرقم الأول هو رقم الصفحة ، والثاني هو رقم السطر فيها ، طبقا للطبعة الثانية سنة ١٩٨٦

أرنست فيشر ٨٧ : ١٧
 أروين ادمان ٥٩ : ٢٠
 أسفنديار ٣٢٢ : ٢١
 الإسكافي (معروف) ٢٣٨ : ١٨ / ٢٤٠ : ٦
 إسماعيل بن إبراهيم ١٠٦ : ٥ ، ٧
 أبو الأسود الدؤلي ٢٩١ : ١٣ ، ١٦ ، ٢٢
 الأشعري أبو الحسن ٦٦ : ٢٤ / ٦٧ : ٣ / ١٨٩ : ٧ / ٣٢٦ : ٢٣ / ٣٣١ : ٢٢
 الأصفهاني (أبو الفرج) ١٩٧ : ١٨ / ٢٠٠ : ٨ / ٢٤١ : ٢٠
 أعشى ميمون ١٢٨ : ٦
 أفلاطون ٤٩ : ٤ / ٥٠ : ١٠ / ٥٣ : ١٤ / ٥٣ : ١٩ / ١٥٨ : ٥ : ٢٢ /
 ١٥٩ : ٥ / ١٥٩ : ٢٣ / ١٦١ : ١٩ : ٢٤ ، ١٩ : ٢٧٢ : ١٣
 الألوس ٣٢٢ : ٢٤
 امرؤ القيس ١٢٧ : ٩ / ١٦٦ : ١٧ / ١٧٢ : ١٢ / ١٧٣ : ١٤ / ١٧٨ : ١ : ٣
 ١٧٩ : ١٣ / ١٨٠ : ١١ / ١٨٠ : ٢٢ / ١٩١ : ١٩ / ٢٢١ : ١ : ٢٢٧ : ٧
 أميرة مطر (دكتور) ٨٧ : ٢٤
 أميل بريهييه ٣١٣ : ٤
 أنس ١٧ : ٢١
 الألوسي ١٢٥ : ٢٢
 إليوت ٢٢٧ : ١٠
 أوجست مأكه ١١٦ : ١٣
 أو دو سوس ١٦٠ : ١٩
 أو دينوس ١٦١ : ١

أورفيوس ١٠٧ : ٨

أورسيل ٣١٣ : ١١

أولبودت ٣٠٩ : ١

ايشيجينيا ١٦٠ : ١٧

- ب -

ابن باجه ٦٥ : ٢

بدر الدين بن لؤلؤة ١٥٠ : ٥

البحتري ٢٠١ : ٧ / ٢٢٧ : ٩ / ٢٥٥ : ٢٤

البخاري ١٧ : ٢١ / ٣٦ : ٩ / ١٠٦ : ٢٢ ، ٢٣ / ٢٧٧ : ٢٥ / ٣٢١ : ٢٦

بديع الزمان الهمداني ٢٠٠ : ١ / ٢٠٦ : ١٥

برجسون ٥٠ : ٦ / ٥٠ : ١٤ / ٥١ : ٥ / ٥٣ : ١٧ / ٨٧ : ٨ / ١٥٦ : ١٦ /

١٧٧ : ١٣ / ١٧٩ : ٢

بروتاغوراس ١٠٢ : ١١

بروميثيوس ٢٢٧ : ١٥

البسطامي ٨١ : ١

بشار ٢٥٥ : ١٩

البغدادى ٦٧ : ٢٢

أبو بكر (الصديق) ٥٦ : ١٢ / ٧٤ : ١١ / ٩٤ : ١٣ / ٣٢٣ : ٤

أبو بكر الصولى ١١٩ : ١٧

بلزك ٢٣٨ : ١٠ / ٢٤٢ : ٣

بلقيس ٢٣٥ : ١٤ ، ١٧ ، ٢٣ / ٢٣٦ : ١ ، ١٦ / ٢٣٧ : ٦

بلورات ٢٣٢ : ١٩

بهزاد ١١٢ : ٤ / ١١٢ : ٢١

ابن البواب (أبو الحسن علي بن هلال) ١٣٨ : ١٠ / ١٣٨ : ٢٣ / ١٣٩ : ١٠ : ١٣٩ : ١٣

بوسيدون ١٠٢ : ٥

بول كلي ١١٦ : ١٣ / ١٢٠ : ١١ : ٢٤ ،

بيارد ٢٢٠ : ٥

بيرجر ٣٠٩ : ٥

بيرك ٣٧ : ١ / ١٥١ : ٢٢ ، ٢٣

البيضاوي (ناصر الدين عبد الله بن عمر) ٦٣ : ٢٣ / ٩٥ : ٣ / ٣٢٢ : ٢٥

بيكاسو ٩٣ : ١ / ١١٦ : ١٣

بيكيت ١٥٦ : ٢٠

البيهقي (الإمام) ١٣٤ : ١٢

- ت -

تأبط شرا ٢٩٣ : ١٤

ترومان كابوت ١٥٦ : ٢٤

تغريد (زوجة المعز لدين الله الفاطمي) ١٠١ : ٢٢

أبو تمام ١٤١ : ١٣ / ١٤٣ : ١٧ ، ١٩ ، ٢١ / ١٦٥ : ١٣ ، ١٩ / ١٦٧ : ١٩ : ٢٥٥ : ١٦

التنوخى ٢٥٥ : ٢٠ / ٢٦٠ : ١٦ ، ٢١

توفيق الطويل (دكتور) ٤٩ : ١٤

تيلهارد ٣١٨ : ١٤

ابن تيمية ٢٢٦ : ١٩

- ج -

- جابر بن حيان ٣٢٦ : ١٢ / ٣٢٩ : ١٦
جابر بن عبد الله ٢٣ : ١٦ ، ١٩ / ٢٥ : ١٨
الجاحظ ٨٣ : ١ ، ٥ / ١٣٠ : ٣ / ١٩٧ : ٦ / ١٢ : ١٩٧ / ٢٠٠ : ٧ /
٢١٦ : ٩ ، ٢٢ / ٢٤١ : ٥
جاريت ٥٩ : ١٧ / ٩٠ : ٢٥
جامى ١١٢ : ٢١
جرىناوم ٣٧ : ٥ / ٣٠٨ : ٢
ابن الجوزى ١٣٥ : ١٧
أبو جعفر الإلبيرى ١٤٨ : ١٤ / ١٤٩ : ٢١
جميل بن معمر ٢٢٧ : ٨
جميلة (قينة) ١٣١ : ٦
جنوب (أخت عمرو ذى الكلب) ٢٢٢ : ٨
ابن جنى (أبو الفتح عثمان) ٢٦٢ : ١ ، ٢٠ / ٢٦٤ : ٢٢ / ٢٦٥ : ١٩ / ٢٦٧ : ١
٢٧٦ : ١١ / ٢٨٦ : ١٤ / ٢٨٧ : ٤ / ٢٨٧ : ١١ / ٢٨٩ : ٥
الجنيد ٩٤ : ١٦
أبو جهل ١٦٦ : ٢٢
جورج طوسون ٨٧ : ١٧
جورج لوكاس ٨٧ : ١٧
جيته ٢٣٩ : ٢٣
جيرام ٢٣٥ : ٢٤
جيروم ستوليتز ٦٠ : ١٦

جورج طوسون ٨٧ : ١٧

جورج لوكاس ٨٧ : ١٧

جيته ٢٣٩ : ٢٣

جيرام ٢٣٥ : ٢٤

جيروم ستولينتر ٦٠ : ١٦

جيزيله ليستر ١٧٨ : ١٥

جيسلياي ٣٠٩ : ١

جيمس جوس ٢٤٢ : ٤

جيو ٤١ : ١

- ح -

الحارث بن حلزة ١٧٠ : ١٧٧ / ٨ : ١٨١ / ٦ : ٢

الحارث بن هشام ١٦٦ : ٢١

الحارث بن همام ٢٠٠ : ١٤ ، ٢٣

حبيب ١٦٦ : ٢

ابن حبيب (الحلبي) ١٤٢ : ٢٢

الحجاج ٣٣٧ : ١٦

ابن حجه الحموي ١٤٩ : ١١

ابن حجلة المغربي ١٢٠ : ١

الحريري (أبو محمد القاسم بن علي) ٢٠٠ : ٦ / ٢٠٠ : ٢٢ / ٢٠١ : ٥ / ٢٢٣ : ٢٣

ابن حزم ٦٧ : ٢٣

حسان ١٦٦ : ٧

أبو الحسين الثوري ٧٣ : ٢٣

الحصري (الشيخ) ١٣٥ : ١٦ ، ١٩

الحلي ٣١٨ : ٢٤

حميد الدين أحمد ٦٤ : ٤

أبو حنيفة ٣٣١ : ٣

أبو حيان التوحيدى ٤٨ : ٨ / ٨١ : ٤ / ٨١ : ١٣ / ١٠٣ : ٢٢ : ١٩٦ / ١٦ :

١٩٧ : ٤ / ١٩٨ : ١٢ / ١٩٨ : ٢١ : ١٩٩ / ١٦ : ٢٠٩ / ٢ : ٢١٥ / ١٠ :

٢١٥ / ١٦ : ٢١٧ / ١ : ٢٤١ / ٥ : ٣٣٢ / ٥ :

- خ -

خافشيان ٣٠٩ : ٥

خالد بن صفوان ١١٨ : ٥

ابن خالويه (أبو عبد الله بن خالويه) ٢٧٣ : ٧ ، ٢١

الخطيب القزويني (جلال الدين أبو محمد) ٢٥٩ : ١٣ ، ٢١

ابن خلدون ٣٠ : ١٨ / ٦٢ : ٥ / ٦٢ : ١٩ : ٦٧ / ١٩ : ٦٩ / ١٩ : ٧٠ :

٧١ / ٥ : ٧٩ / ٣ : ١٥ / ٨٠ / ٣ : ٨٢ / ٣ : ٨٨ / ١١ : ١١٧ / ٢٢ :

١٢٢ : ٢ : ١٢٤ : ١٥ ، ٢٣ / ٢٣ : ١٣٣ / ٢٣ : ١٣٦ / ١٧ : ١٦٣ / ٢١ :

٣٢٦ : ٢٢ : ٣٢٩ / ١٤ : ٣٣٠ / ١٠ :

الخليل ٢٥٦ : ٢٢

الخنساء ٢٢١ : ٧

الخوارزمي ٨٢ : ١

- د -

الداني (أبو عمر عثمان بن سعيد) ١٣٥ : ٢٠

داناوس ١٦١ : ٣ ، ٤

دانیل کانون ۱۱۲ : ۱۷

داود ۱۳۶ : ۲۱

دوینچن ۱۱۶ : ۱۴

دولاکروا ۱۱۶ : ۱۲

دیکارت ۶۸ : ۲۰ / ۸۷ : ۸

دیهل ۱۲۰ : ۱۰

ابن درید ۲۰۰ : ۲ / ۲۰۱ : ۲۲ / ۲۷۳ : ۲۱

دوریان ۳۰۹ : ۵

دیدمونه ۲۳۴ : ۹

- ذ -

ذو الرمة ۲۲۱ : ۴ / ۲۵۵ : ۲۵

- ر -

رؤیة ۲۸۱ : ۲۱

الرازی (محمد بن زکریا) ۶۳ : ۲۲ / ۹۴ : ۱۹ / ۹۵ : ۳ ، ۹ / ۹۵ : ۱۳ ،
۲۰ / ۹۶ : ۳ ، ۱۶ / ۱۱۵ : ۲۱ / ۱۸۳ : ۱۸ / ۲۲۵ : ۷ / ۳۲۶ : ۱۷ /
۳۲۷ : ۲۴ / ۳۲۸ : ۷ ، ۲۶ : ۳۲۹ / ۹ : ۳۳۰ / ۲۲ : ۲۴ ،

راشد رستم ۳۱۶ : ۲۳

الراعی ۲۲۲ : ۱۶

رافائیلیو ۱۰۷ : ۱۳

رانسون ۱۱۶ : ۱۲

رستم ۳۲۲ : ۲۱

ابن رشد ۶۲ : ۷ / ۶۴ : ۹ ، ۱۴ / ۶۴ : ۲۰ / ۶۵ : ۲ / ۸۷ : ۱۲ /
۱۶۷ : ۱۰ / ۲۰۹ : ۵ / ۳۱۴ : ۹

ابن رشيق ١٥٥ : ١١
رفعت جرائه ١٣٣ : ٥
روكانتان ٢٣٢ : ١٩ / ٢٣٩ : ٨
رينان ٢٦٠ : ٩

- ز -

ابن الزبيرى ١٦٦ : ١٢
زبيدة ٢٤٩ : ٨
الزجاج ١٨٩ : ٩
زرادشت ٤٨ : ٨
الزركشى ١٨٤ : ٧ / ١٨٧ : ١٥
زكريا ابراهيم (دكتور) ٨٧ : ٢٣
زكريا الانصارى ١٣٥ : ١٩
زكى محمد حسن ٢٢٤ : ١٦
زكى نجيب محمود (دكتور) ٨٧ : ١ / ٣١٤ : ٢١ / ٣٢٦ : ٦
الزمخشري (أبو القاسم محمود) ٨٨ : ١٢ / ٢٥٨ : ١١ / ٢٢ : ٢٢
زهير ١٨١ : ١
زوثن ١٠٢ : ٥
الزوزنى (عبد الله الحسين) ١٧١ : ٨ / ٢٣ ، ٢٤ / ١٨٠ : ٩
زولا ٢٣٨ : ١٠ / ٢٤٢ : ٣
أبو زيد ١٩٩ : ٨ / ٢٠٠ : ١٣ / ٢٦٨ : ١١

- س -

سائب خاثر ١٣١ : ٥

- سارتر ٢٢٨ : ١ ، ١٩ / ٢٣٢ : ٢٠ : ٢٣٩ / ٢٠ : ٢٣٩
- سارتوريس (بطل رواية) ٢٢٠ : ٦ / ٢٢٠ : ٢٢ : ٢٢٠ / ٢٣ : ٢٣٠ / ٢٣ : ١٢ ، ٧
- ساروت ١٥٦ : ٢٥
- سامى خشبة ٥٩ : ٢٢
- سحلول ٢٣٩ : ٥
- السروجى ٢٠٢ : ٣
- ابن سريج ١٣١ : ٥
- أم السعد ٢٤٥ : ١
- سعيد بن مسجح ١٣١ : ٥
- أبو سعيد الخطرى ٢٣ : ٢٣
- سعيد الدين بن عربى ١٤٤ : ٩
- سفيان الثورى ٥٢ : ٢٣
- أم سلمة ٢١٤ : ١
- سليمان (النبى) ٢٣٥ : ١٤ ، ١٧ / ٢٣٦ : ١ : ٤ ، ٩ ، ١٥ ، ٢٠ / ٢٤٠ : ٨
- أبو سليمان ٩١ : ١٥ ، ٢٣
- السندباد ٢٣٩ : ١ / ٢٤١ : ١ ، ٣ / ٢٥٠ : ١٨ ، ٢١
- سنية حمادى ٣٠٩ : ٥
- سوتر ٣٠٩ : ١٤
- سلاميت ٢٣٥ : ١٩
- سيويه ٨٨ : ١٢ / ١٩٥ : ٣ / ٢٥٦ : ١٦ ، ٢١ / ٢٥٧ : ١٤ / ٢٧٦ : ١٣
- ٢٨١ : ٤ ، ٧ / ٢٨٢ : ٦ ، ٩ / ٢٨٩ : ٢٠ : ٢٩٠ / ١٠ : ١٢ ، ١٩ / ٢٩٦ : ١٥
- ٢٩٧ : ٢ / ٣٠٢ : ٧

السیرافی (أبو سعید) ۲۰۹ : ۶ ، ۹ / ۲۹۳ : ۲۳

ابن سیرین ۷۱ : ۲

سزیف ۲۲۷ : ۱۵

ابن سینا ۶۱ : ۱۵ / ۶۲ : ۹ / ۶۴ : ۲۱ / ۸۳ : ۳ / ۸۷ : ۱۲ / ۱۳۰ : ۱۷ /
۱۳۲ : ۱۲ / ۲۰۹ : ۵ / ۳۱۴ : ۹

السیوطی ۱۸۴ : ۱۲ ، ۱۶ / ۱۸۸ : ۲۲ / ۱۹۱ : ۹ / ۱۹۶ : ۱۰ / ۲۰۱ :
۲۲ / ۲۵۱ : ۱۲ ، ۱۷ / ۲۵۲ : ۲۴ / ۲۶۱ : ۱۳ / ۲۶۴ : ۴ / ۲۶۶ :
۲۱ / ۲۶۹ : ۶ / ۲۷۰ : ۵ / ۲۷۳ : ۸ / ۲۷۵ : ۱۱ / ۲۷۶ : ۱۰ / ۲۸۳ :
۱ / ۲۸۶ : ۲ / ۲۹۲ : ۱۳ ، ۱۷ / ۲۹۳ : ۱۸

- ش -

الشافعی ۳۳۱ : ۳

الشبلی ۸۰ : ۱۹

شبنجلر ۳۷ : ۴ / ۳۷ : ۲۰ / ۸۸ : ۸ / ۸۸ : ۲۴ / ۹۲ : ۷ ، ۲۵ ، ۲۶ /
۱۱۵ : ۲۵ / ۱۵۱ : ۲۱ / ۳۲۶ : ۳ / ۳۲۶ : ۱۵

شعیب ۱۹۰ : ۲۱

شیکسبیر ۲۳۰ : ۱۶

شمس الدین الضریر ۱۴۸ : ۲۳

شهرزاد ۲۳۸ : ۱۵ / ۲۳۹ : ۱۶

الشهرستانی ۶۷ : ۲۲

شونهور ۵۲ : ۹

شیللی ۲۲۷ : ۱۰

الشیرازی (صدر الدین محمد) ۶۳ : ۹ / ۹۴ : ۲۰

- ص -

أبو الضلت الأندلسي ١٤٢ : ٣

الصولي ١٤٧ : ١٤ ، ٢٢ / ١٤٨ : ٢ ، ٩

الصنوبري ١٤٤ : ٥

صنوع ٣٠٩ : ٢ / ٣١٠ : ١١

- ط -

الطبري ١٩ : ٤ / ٣٣ : ١٧ / ٥٥ : ١٠ / ٣٢ : ٢٦ / ٣٣٨ : ٤

طرفة ١٢٨ : ١٢ / ١٢٩ : ١٦ / ١٢٩ : ٢٤ / ١٦٩ : ٢٣ / ١٧٦ : ١٥ /

١٨١ : ١ / ٢٨٢ : ٢٠

ابن طفيل ٦٥ : ٢

طه حسين ٢٣٢ : ١

أبو الطيب ١٦٧ : ١٩ / ٢٧٥ : ١٥

أبو طيفور ٨١ : ١

- ع -

عائشة ١٠٥ : ١٩

عباد بن سليمان ٢٦١ : ١٣

العباس بن مرداس ٢٢٢ : ٢٠

ابن عباس ٩ : ١٧ / ٢٠ : ٢٠ / ١٠٥ : ١٦ / ١٣٤ : ٢٣

عبد الحميد يونس ٥٩ : ١٧

عبد الله البحري ٢٣٨ : ٢٤

عبد الله البري ٢٣٨ : ١٨

عبد الله البلخي ٢٤٣ : ٤ / ٢٤٤ : ٥ / ١٦ ، ٢٥٠ : ٦

عبد الله الجمال ٢٤٥ : ٢ / ٢٤٥ : ١٤ / ٢٤٧ : ١٠ ، ١٤ / ٢٤٨ : ٤

ابن عبد ربه ١٤٩ : ١٥ / ١٩٧ : ١٦ / ٢٠٠ : ٨ :
 عبد الرحمن بدوي (دكتور) ٨٠ : ٨ / ٣١١ : ١٦ :
 عبد الله زهدى ١٣٩ : ١٣ :
 أبو عبيدة ٨٢ : ٨ :
 عبد الصبور شاهين ٤٠ : ٢٠ :
 عثمان أمين (دكتور) ٦٨ : ١٧ :
 عثمان الحافظ ١٣٩ : ١٣ :
 عثمان بن عفان ٢٩١ : ٢٠ :
 عثمان بن فودي ٣٢٣ : ١٣ / ٣٢٤ : ٢٥ :
 العجاج ٢٨٢ : ١٧ :
 عدى بن الرقاع ٢٥٥ : ٢١ :
 عز الدين إسماعيل (دكتور) ٢٤٤ : ١٣ :
 ابن عربى (محبى الدين) ٤٩ : ٢٥ ، ٢٦ / ١٢١ : ١٨ ، ٢٤ :
 عز الدين بن عبد السلام ٢٢٧ : ٣ :
 عزة الميلاء ١٣١ : ٦ :
 العسكرى (أبو هلال) ١٤١ : ٢٠ / ١٤٥ : ١٠ / ٢١٧ : ٢٠ :
 ابن عطاء الله (أبو الفضل تاج الدين) ٤٩ : ٧ / ٤٦ : ٢١ :
 عطيل ٥٧ : ١٣ ، ٢٦ / ٢٣٤ : ٩ / ٣٠٨ : ١٥ / ٣١٠ : ٥ / ٣٣٧ : ١٦ :
 عفيف بهنسى (دكتور) ١٠١ : ١٠ / ١٠٢ : ١٩ / ١٢١ : ٩ :
 علاء الدين ٢٤٩ : ٣ ، ٩ ، ١٢ :
 أبو العلا عفيفى (دكتور) ٤٩ : ١٢ :
 أبو العلا محمد ١٨٦ : ٤ :

على إبراهيم ١٣٩ : ١٣
 على بن أبي طالب ٢٩١ : ٢٠
 عمر بن الخطاب ٥٦ : ١٢ / ١١٨ : ١ / ٢٩١ : ٢٦ / ٣٢٠ : ٩ ، ١٧ / ٣٣٧ : ١٦
 ابن عمر ٢٢٧ : ٢٢
 عمر ذو الكلب ٢٢٢ : ٨ ، ٩
 عمر بن أبي ربيعة ٢٢٤ : ٣
 عمر الفاخوري ٣١٦ : ٢٤
 عمرو بن لحي ١٢٥ : ٤
 عمرو بن كلثوم ٢٧٠ : ٩
 عنتره ١٢٨ : ١ / ١٧٧ : ١
 عيسى عليه السلام ١٠ : ٢٣ / ١٠١ : ١٨ / ١٢٥ : ٦ : ٣١٨ : ٤
 عيسى بن عمر ٢٥٦ : ٢٢
 عيسى بن هشام ٢٠٦ : ١٥ / ٢٣١ : ٢

- غ -

الغزالي ٤ : ٢١ / ١٢ : ٩ / ١٢ : ١٨ : ٣٨ / ١٠ : ٣٩ / ١٦ : ٤٨ / ١٥ :
 ٤٨ : ٢٤ / ٥٩ : ٦ : ٦٩٠ : ٦ : ١٠ ، ١٩ ، ٧٠ / ٧١ / ٥ : ٧٦ / ١٤ :
 ٧٦ : ٢١ / ٧٨ : ١٦ : ٢٣ ، ٢٧ ، ٨٠ / ١ : ٩٣ / ١٦ : ٩٨ / ٢٣ : ١٣٦ :
 ١٣٧ / ١٥ : ٢٠٩ : ٢ : ٢٢٦ / ١٩ : ٣٢٨ / ٣ : ٣٢٩ : ٢

- ف -

فؤاد زكريا (دكتور) ٥٩ : ١٩
 فاجنر ٥٢ : ٩
 الفارابي ٥٩ : ٦ : ٦٤ / ٢٠ : ٦٤ / ٢١ : ١٢٤ / ١٤ : ١٣١ / ١٢ : ٢٠٩ :
 ٢٧٩ / ٥ : ٢٠ : ٢٨٠ / ٧ : ٣١٤ : ٨

- ابن فارس (أبو الحسين أحمد) ٢٦٩ : ٦ ، ٢٣ / ٢٧٨ : ١٥ ، ٢٠ / ٢٨٠ : ٢
 ٢٨٤ : ١٠ ، ١٦ / ٢٨٥ : ١ / ٢٨٦ : ١ / ٢٩١ : ١ ، ١٠
- فاضل (بطل رواية) ٢٤٥ : ١٩ / ٢٤٦ : ٥ ، ١٨ / ٢٤٧ : ٧ ، ١٠ ، ٢١
 فاوست ٢٣٩ : ٢٢
- فخر الدين ١٨٤ : ١٠
- فخر الملك ١٣٨ : ٢٦
- فرافيليولي ١٠٧ : ١٢
- فراجلييكو ١٠٧ : ١٢
- أبو الفرج ١٣١ : ٦
- فرجينيا وولف ١٧٨ : ١٠
- فرويد ١٥٦ : ١٦
- أبو الفضل أحمد ٢٠٠ : ١٦
- الفضل بن الربيع ٨٢ : ٩
- فوتيس ٢٣٣ : ٢١
- فوكنر ٢٢٠ : ٢٢ ، ٢٤ / ٢٣٠ : ٤ / ٢٣٠ : ١٦ ، ٢٢ ، ٢٣ / ٢٣٣ : ١٣
- فولفانج ٣١٦ : ١٧
- فولكنر ٢٤٢ : ٤
- فون كريمر ١٢ : ٢
- الفونس آيتين دينيه (ناصر الدين) ٣١٦ : ٤ ، ٢٢
- فيناغورس ١٣٠ : ٢١
- فيشر ٦٠ : ١١
- فينوس ١٠٢ : ٦

- ق -

القاسمي ٣٢٢ : ٢٥

القاضي الفاضل ١٤٢ : ١٥ / ١٤٣ : ٢١

قدامة ٢٢٢ : ١٦

القرطبي ٣٢٧ : ٢٣ ، ٢٥

القزويني ١٦٣ : ٧

القشيري ٨٠ : ١٠

القلقشبندي ٢١٨ : ١

قيس ٢٠٧ : ١٩ ، ٢١

ابن قيم الجوزية ١٠ : ١٧ / ١١ : ٢٣ / ١٢ : ٧ : ١٣ : ٦ ، ١١ / ٢٧ : ٧ /

٣٢ : ١٠ : ٣٣ : ٥ : ٣٥ : ١٥ : ٣٥ : ٢٢ : ٣٨ : ١٨ : ٣٩ : ٦ : ٣٩ :

١٨ : ٤٧ : ٩ : ٥١ : ٧ : ٥١ : ١٤ : ٥٢ : ١ : ٧٩ : ١١ : ٢٢٦ : ١٩ /

٣٢٣ : ١٠ : ٣٣٨ : ١٧

- ك -

كارل روسمان ٢٣١ : ١

كاروتر (دكتور) ٣٠٩ : ١٥ / ٣١٠ : ٢٣ : ٣١١ : ٤

كازنتزاكس (نيقوس كازنتزاكس) ٢٣٣ : ١٥ ، ٢٣

كافكا ٩٢ : ٢٣ : ٢٣٠ : ١٨

كامي ٢٣٩ : ٢١

كانت ٤٤ : ١٦ : ٨٧ : ٨ : ٩٠ : ١٤

ابن أبي كبشة ٣٢٢ : ١٨

كراوس ٩٥ : ١٩

الكرمانى (حميد الدين أحمد) ٩٥ : ٩ : ٩٥ : ٢٦

کروتشیه ۵۹ : ۳ / ۵۹ : ۱۳ / ۷۶ : ۸ : ۸۷ / ۸ :

کریستوفر کورویل ۸۷ : ۱۷

کشاجم (أبو الفتح) ۱۴۵ : ۱

کلی ۱۴۳ : ۲۵

کلیامونت ۲۳۲ : ۲۰

الکندی ۳۱۴ : ۷

کولن ویلسون ۱۵۳ : ۱۹ / ۲۳۲ : ۱۵ / ۳۱۸ : ۱۳

کونفوشیوس ۳۱۳ : ۲۲

کیتس ۲۲۷ : ۱۰

کیس فان دوئجن ۱۱۶ : ۱۲

کیوید ۲۲۷ : ۱۵

-ل-

لیید بن ربیعة ۱۲۷ : ۱۲ / ۱۵۵ : ۷ / ۱۷۰ : ۳ / ۱۷۴ : ۱۵ / ۱۸۰ : ۱ /

۲۲۷ : ۸ / ۲۲۷ : ۱۷ / ۲۵۲ : ۵

لونقیوس ۱۶۱ : ۳

لیون جوتیه ۱۶۹ : ۴

-م-

ماتیس ۱۱۶ : ۱۳ / ۱۱۶ : ۱۷ / ۲۱ : ۱۲۰ / ۷ : ۱۴ / ۱۲۲ : ۸ / ۸۸ ،

۱۴۳ : ۲۵

مارس ۲۲۷ : ۱۵

مارسیل بروست ۸۰ : ۱۷

مارسیل جرانه ۳۱۳ : ۷

ماروت ۴۶ : ۱۵ / ۳۲۸ : ۱۳

ماكث ٢٣٠ : ١٦

ماكه ١١٦ : ١٦

المأمون ٢٢ : ٧

مالك بن أنس (أبو عبد الله بن أنس) ٣٠٣ : ١٧ ، ٢٣ / ٣٣١ : ٣

مالك بن نبي ٢٢٧ : ٣

الميرد ١٩٧ : ١٥ / ٢٠٠ : ٨

المتنبي ٢٢٧ : ٩

ابن محرز ١٣١ : ٥

محمد (صلى الله عليه وسلم) ١٩ : ٨ / ٣٣ : ١٢ / ٢٩٥ : ١٨ / ٣٠٠ : ١
٣٠٠ : ١٦ / ٣٠٨ : ٦ / ٣٠٨ / ١٦ / ٣١٨ : ٦ / ٣٢٢ : ١٧ / ٣٢٢ : ٢٢
المسيح ١٠٧ : ٨ ، ١٠ ، ١٥ ، ١٥٨ / ١٦ : ١ : ٢٣٣ : ١٥ ، ٢١ / ٢٣٤ : ٣ ،
٢١ ، ٤

محمد أحمد الحفنى (دكتور) ١٣١ : ٢

محمد بن الحنفية ٥٧ : ٢١

محمد بن زكريا الرازى ٦٣ : ١٢

محمد تيفور ١٣٥ : ٢٢

محمد عبد الغنى حسن ٣٢٦ : ١٦

محمد عبد الله دراز (دكتور) ٣٤ : ٢٤ / ٤٠ : ٩ / ٤٣ : ٩ / ٣١٢ : ١٢

محمد عبده (الإمام) ٦٨ : ١ / ١٠١ : ١

محمد عتيانى ٥٩ : ٢١

محمد غنيمى (دكتور) ٨٧ : ٢٤

محمد كامل حسين (دكتور) ٩٩ : ١٥

- المدنى ٢٦ : ١٨ / ٢٩ : ١
- ابن مروان ٢٦٧ : ٦
- مريم ١١ : ٢٤ / ١٠٦ : ٣ / ١٠٨ : ٢
- مزدك ٤٨ : ٨
- مسلم ١٣ : ٢٧ / ١٩ : ٣ / ٢٣ : ١٦ / ٢٥ : ١٨
- مسلمة ٣٢٦ : ١٢
- مسلمة الكذاب ٣٢٣ : ٤
- مصطفى حبيب ٥٩ : ٢٠
- مصطفى سعيد ٢٣٤ : ١١
- معبد ١٣١ : ٥
- أم معبد ١٧٢ : ٢
- ابن المعتز ١٤٢ : ١٠ / ٢٥٥ : ١٥
- المعتصم ١٦٥ : ١٣
- معروف الإسكافى ٢٤٠ : ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦
- المعري ٢٢٧ : ٩
- المعز لدين الله ١٠١ : ٢٢
- معمر بن المثنى ٨٢ : ٢٤
- مقيستو فوليس ٢٣٩ : ٩
- المقرئ ١٤١ : ١٨ / ١٤٣ : ١٨
- ابن المقفع ٢٧٩ : ١٤ ، ٢٠ / ٢٨٠ : ١
- موسى (عليه السلام) ١٠ : ٦ / ١٠ : ١٧ ، ٢١ / ١٠١ : ١٨ / ١٩٢ : ٨ ،
٩ / ٣٣٠ : ١٦ ، ١٨

ميرسول ٢٣٩ : ٩

ميشيل أنجلو ١١١ : ١١

ابن مقله (أبو علي محمد بن علي) ١٣٨ : ١ / ١٣٨ : ١٤ / ١٣٩ : ١٣ / ١٤٠ : ٢٤ / ١٤٩ : ١ ، ٦

- ن -

النايعة ١٢٨ : ٩ / ١٧٠ : ١٣ / ١٨١ : ٣ / ٢٢٤ : ٢٠

أبو النجم ٢٩٧ : ٣

نجيب محفوظ ٢٣٧ : ١٦ ، ٢٠ / ٢٣٨ : ١١ / ٢٣٨ : ١٧ / ٢٣٩ : ١٠ ، ١٣ / ٢٤٢ : ١

ابن النديم ١٩٩ : ٢٢

النسفي ٣٥ : ٢١

نصر الهروي ١٤٤ : ١٤

النضر بن الحارث ٣٢٢ : ٢٠

نوار ١٧٦ : ٨

نعيم بن النحام ٢٣ : ١٨ / ٢٥ : ٢٠

نويل ٢٢٨ : ٢٠

نوح ١٠١ : ١٧ / ١٠٦ : ٢١ / ١٢٥ : ٢٢

النووي ١٠٥ : ١٤

نيشيه ٤١ : ١

نيرفال ٢٣٤ : ١٥ / ٢٣٥ : ٦ / ٢٣٧ : ١٢

نيكلسون ٣٧ : ٥ / ٨٠ : ٧

- ه -

هاركابي ٣٠٩ : ٤ / ٣١٠ : ١٠

هاروت ٤٦ : ١٥ / ٣٢٨ : ١٣

هارون الرشيد ١٢٢ : ١٤

هاملان ٣١١ : ٢١

هاو ٢٣٠ : ٥

هربرت ريد ٥٩ : ٢٢

أبو هريرة ١٣ : ٢٤ / ٢٣ : ٩ / ٢٥ : ١٥ / ٢١٣ : ١٥

هكسلي ٣١٨ : ١٣

هنري لوفافر ٥٩ : ٢١ / ٨٧ : ١٧ / ٩٦ : ٢٢ / ٩٧ : ١

هنري روسو ١١٢ : ٤ ، ١٢

هوميروس ١٦٠ : ١٨

هيج خافشيان ٣٠٩ : ٥ / ٣١٠ : ١٤

هيدجر ٢٢٨ : ٢٣

هيرا ١٠٢ : ٦

هيرا قليطس ١٧٧ : ١٦

- و -

ابن وكيع ٢٢٢ : ٦

الوليد بن عقبة ٣٣١ : ٨

ويلز ٣١٨ : ١٣

- ي -

يزيد بن الطثرية ٢٨١ : ١٩

أبو يزيد البسطامي ٢٢٥ : ١٢

يعقوب بن إسحاق ٣١٥ : ١٥

يلسون ١٥٣ : ٢٠

يورو ٣٠٩ : ١٢ / ٣١٠ : ١٩

يوسف أحمد ١٣٩ : ١٤

يوسف كرم ١٥٩ : ٢٢

يوسف النجار ١٠١ : ١٩

يونس بن حبيب ٢٥٦ : ٢٢

فهرست الأعلام *

الكتاب الثالث

- ١ -

- إبراهيم ٣٤ : ١٢ ، ٢١ / ٣٥ : ١ ، ١٢ / ٣٨ : ٧ ، ٨٣ / ٥ : ١٩٦ / ١١ :
٢١٤ : ٤ ، ٧ / ٣١٩ : ٦
الناغورس ٢٢٦ : ٦
أحمد إبراهيم الشرقاوى ٢٣ : ١٧
أحمد أمين ٢٢٠ : ٦
أحمد (الباي) ٢١٤ : ١٠
أحمد حسن الزيات ١١ : ٤ / ٢١٥ : ١٢
أحمد بن حنبل ٨٨ : ٦ / ١٧٣ : ٢٠ : ٢٢٧ / ٢٢ : ٢٢٨ : ٢١
أحمد الدمنهورى ٦٣ : ٢ ، ٥
أحمد عرابى ٨٠ : ١٢ / ٨١ : ١٨ : ٩٤ / ١١ : ٩٥ : ١ ، ٧ ، ١٤ / ٩٦ :
٩٧.٢٥ : ١٠ ، ١٣ / ٩٨ : ٢ : ١٢٤ / ٢ : ٢١٣ / ١٣ : ٢١٤ : ١١ ،
٣٢١ / ١٢ : ٢٠
أحمد العرين ٢٥ : ١٢
أحمد الغزى ٢٥ : ١٤
الأدفوى (أبو بكر) ٢٠٠ : ١٣ ، ٢١ ، ٢٢
أدونيس ٧٨ : ١ ، ٢ ، ٥ / ٧٩ : ٣ : ١٤٠ : ١
أرسطو ١٩ : ٢٣ : ٧٨ / ٥ : ٩١ : ٦ : ١٩١ / ٩ : ٢٠٧ / ٢ : ٢٢٤ : ١٠
٢٢٧ : ١١ : ٢٢٨ : ٢٤ : ٢٢٩ / ١٢ : ٣٢١ : ١٥
إسحاق موسى الحسينى ١٠٨ : ٢١

* الرقم الأول هو رقم الصفحة ، والثانى هو رقم السطر فيها ، طبقاً للطبعة الأولى سنة ١٩٩١م

الإسكندر ٦٠ : ٢ / ٢٠٢ : ٢

إسماعيل ٨ : ١٤ / ٣٨ : ٧ / ٦٤ : ١٦ / ٦٥ : ٣ : ٦ ، ٩ / ٦٦ : ٣ : ١٣ ،
١٧ ، ١٨ ، ٢١ / ٦٩ : ١٢ / ٨٤ : ٢٠ : ١٢٤ / ١٢ : ٢١٤ / ٥ : ٣٢٠ : ١١

الأشعري (أبو الحسن) ٢٢٧ : ٢٤

الأفغانى (جمال الدين) ٣١ : ٤ / ٨٠ : ١ : ٦ ، ١٢ ، ١٤ / ٨١ : ٤ : ٢٠ ،
٢١ ، ٢٣ / ٨٢ : ١٦ / ٨٣ : ٨ : ١٦ / ٨٤ : ٥ : ٨ ، ١٢ / ٨٥ : ١٧ /
٨٦ : ١ : ١٧ / ٨٧ : ١١ : ١٢ / ٨٨ : ١ : ٨٩ / ٩٤ : ٦ : ٣ : ٢١ /
٩٥ : ٤ : ١٤ / ٩٦ : ٣ : ٩٧ : ٢ : ١٠ / ٩٩ : ٧ : ١٠٠ : ٤ : ١٠٥ : ٢٢ /
١٠٧ : ٤ : ١٠٩ / ٦ : ١١٣ : ١٤ / ١٧١ : ١٥ : ٢١٢ / ١٢ : ٢١٣ : ١٣ /
٢١٤ : ١٤ / ٣١٧ : ١٨ : ١٩ / ٣٢١ : ٤ : ٦ ، ١١ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٦ /
٣٢٦ : ١٤

أفلاطون ١٩ : ٢٣ / ٢٤٤ : ٧

أفلوطين ٢١٨ : ٦ : ٢٢٤ / ٢ : ٢٢٥ : ١٨

أمونيوس ساكاس ٢٢٥ : ١٧

إيان سيمور ١٣٣ : ١٩

- ب -

البارودى ٨١ : ١٨

الباقلانى (أبو بكر) ٢٢٧ : ٢٤ / ٢٢٨ : ٢١

البلقىنى (جلال الدين) ١٧١ : ٤

البلقىنى (سراج الدين) ١٧١ : ٤

بكر بن سهل الدمياطى ٢٠٢ : ١١

البكرى ٥٣ : ١٢

بيبرس ٢٨ : ٢٠

- ت -

الترمذی : ۱۱۹ : ۹

ترومان ۱۲۷ : ۱۸

تليماك ۶۴ : ۸

توفيق الحكيم ۲۱۷ : ۴ ، ۷ ، ۱۴ / ۲۱۸ : ۹ ، ۲۲ / ۲۲۰ : ۶ ، ۹ ، ۱۶ ،
۱۹ / ۲۲۱ : ۳ ، ۱۷ ، ۲۱ / ۲۲۹ : ۱۲ / ۳۲۶ : ۱۷ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۱ ،
۲۴ ، ۲۶

ابن تيمية ۳۰ : ۵ / ۸۰ : ۱۰ / ۱۰۰ : ۳ / ۱۷۱ : ۲ / ۲۲۸ : ۲۲ ، ۲۴ ،
۳۲۱ : ۲۶

- ج -

الجبرتي ۲۱ : ۱ ، ۵ ، ۱۴ / ۲۳ : ۱۱ / ۲۴ : ۱۳ ، ۱۷ / ۵۱ : ۱ ، ۶ /
۵۳ : ۳ ، ۱۲ / ۵۴ : ۹ / ۵۶ : ۵ ، ۱۱ / ۵۷ : ۱۲ ، ۱۸ / ۵۸ : ۴ / ۶۳ : ۲
۳۱۹ : ۲۵

جمال حمدان ۱۷ : ۶ / ۱۹۳ : ۴ / ۱۹۴ : ۸ / ۲۰۱ : ۱ ، ۸ ، ۱۰ /
۲۰۲ : ۹ ، ۱۵ / ۲۰۳ : ۱ ، ۹ ، ۱۸ / ۲۰۴ : ۲ ، ۱۷ / ۲۰۵ : ۱ ، ۹ ،
۱۵ / ۲۰۶ : ۱۶ ، ۲۳ / ۲۰۷ : ۱۲ ، ۱۶ / ۲۰۸ : ۳ ، ۱۱ / ۲۱۱ :
۸ / ۲۱۲ : ۶ / ۳۱۸ : ۳ / ۳۲۵ : ۲۶ ، ۲۸ / ۳۲۶ : ۲ ، ۳

جمال عطية (دكتور) ۲۳۸ : ۲

جورباتشوف ۱۴۴ : ۶ ، ۲۲ / ۱۶۶ : ۴

جوستنين ۲۲۶ : ۵

جوته ۲۰۹ : ۶

جومار ۶۰ : ۴ ، ۷ / ۶۱ : ۱۳

الجنيد ۴۱ : ۵ / ۱۶۳ : ۸

الجويني ۲۲۸ : ۱ ، ۲۲

- ح -

الحاكم بأمر الله ٢٨ : ١٩

الحجاج ٤٦ : ٢٣ / ٤٧ : ٥ ، ١٠

حسن البنا (حسن بن أحمد بن عبد الرحمن) ٩٩ : ١٠ ، ١٤ ، ١٨ /
١٠٠ : ٧ / ١٠١ : ٨ / ١٠٢ : ١٠ ، ١٣ / ١٠٤ : ١٨ / ١٠٥ : ٢٢ / ١٠٦ : ٢
١٢ ، ١٠٧ : ١٢ / ١٥ : ١٠٩ : ٢ ، ١٠ ، ١٥ ، ١١٠ : ٤ ، ١٩ / ١١١ : ٥
٣٢١ : ٢٨ ، ٢٥

حسن العطار (الشيخ) ٦٣ : ٣

حسين محسن ١٠٨ : ١

حمودة الحسيني ٢١٤ : ٩

أبو حنيفة ٨٨ : ٥ / ١٧٣ : ٢٠

الحوفي (أبو الحسن) ٢٠٠ : ١٤ ، ٢١ ، ٢٢

- خ -

الخلال ٢٢٧ : ٢٣

ابن خلدون ٣٤ : ١٩ / ٢٢٤ : ١٠ / ٢٢٦ : ٩

خير الدين التونسي ٢١٤ : ١٠

- د -

دساس ٦١ : ١٤

ابن دقيق العيد ١٧١ : ٢

الدهلوي ١٧٤ : ١٩ / ١٧٥ : ١١ ، ٢١ / ١٧٦ : ٣ ، ١٨ / ١٨٠ : ١٠ ، ١٤

- ر -

الرازي ٧٧ : ٤٤ / ٢٢٨ : ٢٠

الرافعي (عبد الرحمن المؤرخ) ٢٢ : ١٤ / ٢٣ : ٤ ، ٢٢ / ٢٥ : ١٩ ، ٦٤ :
١٢ ، ١٤ / ٦٥ : ٨ / ٨٤ : ٤ / ٩٥ : ١٤ / ١٢٤ : ١ ، ١١

ابن الرواندى ٧٧ : ١٤ / ٢٢٨ : ٢١

ابن رشد ٢٢٦ : ١ / ٢٢٨ : ٢٠

رشيد رضا ٣١ : ١٠

روزري ٩٥ : ٦

ريتشارد ميتشل ١٠٨ : ٢٠

- ز -

زكريا سليمان (دكتور) ١٠٨ : ٢٥

زكى مبارك ٢١٥ : ١٢

زكى نجيب محمود (دكتور) ١٠ : ٨ / ١٧ : ٣ / ٢١٧ : ٤ ، ١٠ : ٢١٨ :

٩٩ ، ٢٢ ، ١٧ : ٢٢٢ / ١٢ ، ١٠ ، ٨ : ٢٢٠ ، ١٥ ، ١١ : ٢١٩ / ١٢ ، ٤

٢٢٣ : ٢٠ : ٢٢٤ / ١ : ٢٢٥ / ٣ : ٢٢٨ / ١٥ : ٢٦ / ٢٢٩ : ١٥ /

٣٢٦ : ١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ / ٣٢٧ / ١ : ٣١٧ / ٧ : ٣١٨ / ٢ :

زيد (رضى الله عنه) ١٠٤ : ٢

- س -

سارتر ٧٣ : ٢٥

ساطع الحصرى ٢١٥ : ٢٢ / ٣٢٦ : ١٥

السبكي (تاج الدين) ١٧١ : ٣

سعد زغلول ٣١ : ١٠ / ٨١ : ١٨ / ٨٢ : ٢ : ٩٤ / ١١ : ٩٦ / ٧ : ٢٤ /

٩٧ : ١٠ / ٩٨ : ١ : ١٢٤ / ٢ : ٣٢١ : ٢٠ ، ٢٢

سعيد حوى ١٠٨ : ٢٣

أبو سفيان ٨٨ : ١٣

سليمان الحلبي ٢٤ : ٢٠ / ٢٥ : ١٣ / ٣١٨ : ١٩

سيد أمير على ٢٢٦ : ١٩

سيد قطب ١٠٩ : ١ / ١٠ / ١١٠ : ١ ، ٥ ، ١١ ، ١٨ ، ٢٠ / ١١١ : ١ ،
١١ ، ٢٠ / ١١٢ : ٥ / ٢١٧ : ٣ / ٣٢٢ : ٦
السيرافي (أبو سعيد) ٢٢٧ : ١١ ، ١٣ ، ١٥ / ٢٢٨ : ٥ ، ٧ ، ٢٣ ،
ابن سينا ٢٢٦ : ١ / ٢٢٨ : ٢٠
السيوطي ١٦٨ : ١٧ ، ١٨ / ١٧١ : ١ / ١٨٠ : ٤

- ش -

الشافعي (الإمام) ٨٨ : ٥ / ١٠٣ : ٨ ، ١١ ، ١٢ / ١٧٣ : ٢٠
شكري أحمد مصطفى ١١٤ : ١٥ ، ١٩ / ١١٩ : ١٥ / ١٢١ : ٦ / ١٤٠ : ٢ :
٣٢٢ : ١١
شيكسبير ٧٤ : ١
شهرزاد ٢١٨ : ٢
الشوكاني ٣٠ : ٩ / ١٦٨ : ١ ، ٣ ، ٤ / ١٧١ : ١٢ / ١٧٢ : ٥ ، ١١ /
١٧٣ : ٢٤ / ١٧٤ : ١٢ / ١٧٨ : ٩ ، ١٣ ، ١٨ ، ٢٢ / ٢٨ : ١٧٨ : ٢٨ :
١٨٠ : ١ / ٢٢٨ : ٣ ، ٢٢ / ٣٢٤ : ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤
الشيرازي (مجد الدين) ١٧١ : ٥

- ص -

أبو صالح بن عبد الله (ابن صالح) ٢٠٠ : ٨
صلاح الدين الأيوبي ٢٨ : ١٩

- ط -

الطبري ٢٣٣ : ١٢
الطحاوي (ابن جعفر) ٢٢٧ : ٢٣
طه حسين ٦ : ١٦ / ٧ : ١ / ١٦ ، ٨ / ١٤ : ١٠ / ١٦ : ٦٨ / ١ : ٢ ،
٦٩ : ١ / ٨ ، ٧٠ : ٦ ، ٧ ، ١٨ / ٧١ : ١٨ : ٧٢ : ٧ ، ١٢ ، ١٨ : ٧٣ : ١٩
٧٤ : ٣ ، ٧ ، ٨٧ : ٢٠ / ٩٩ : ٥ / ١٩٥ : ١٦ : ٢٠٨ : ١٣ : ٢١٧ : ٢ :

٢٢٠ : ٦ / ٢٢٥ : ٤ ، ٥ ، ١٠ / ٢٢٨ : ١٤ ، ١٩ ، ٢٦ / ٣١٧ : ٣ ، ٩ ،
 ٣٢٠ : ١٤ ، ١٥ ، ١٩ ، ٢٣ / ٣٢٦ : ٦ / ٣٢٧ : ١
 الطهطاوى (رفاعه) ١٣ : ١٦ / ٥٣ : ١٩ / ٥٨ : ١٩ / ٥٩ : ١ : ٢ ، ٨ ،
 ١٢ / ٦٠ : ١١ ، ١٧ ، ٢٢ / ٦١ : ٩ / ٦٢ : ٣ : ١١ ، ١٤ ، ٢١ / ٦٣ : ١٠
 ١٧ ، ١٩ / ٦٤ : ١٢ ، ١٦ / ٦٥ : ٢ : ٤ ، ٦٩ / ٢ : ٧٠ / ١٤ : ٧٥ : ١
 ٨٧ : ٢٠ / ٢١٤ : ٥ : ٣٢٠ : ٥ : ١١ ، ٣٢١ : ١١

- ع -

ابن عبد البر ١٧٨ : ٢٠
 عبد الحميد (السلطان) ٣١ : ٧
 عبد الله التديم ٨١ : ١٨
 عبد الرحمن عزام ١١ : ٤ / ٢١٥ : ١١ ، ١٦ / ٣٢٦ : ١٥
 عبد الغنى بن سعيد ٢٠٠ : ٩
 عبد القاهر البغدادي ٢٢٨ : ١
 عبد الله الغزى ٢٥ : ١٤
 عبد الملك بن مروان ٢٨ : ١٩
 عثمان (بن عفان الخليفة) ٧٧ : ١٣
 عثمان الورداني ٦٣ : ٣
 عز الدين بن عبد السلام ١٧٠ : ٢٢
 عطيل ٢٠٦ : ٥
 العقاد ٢٢٠ : ٦
 عمر (بن الخطاب) ٤٦ : ٢٣ / ١٧٥ : ١٤
 عمر مكرم ٢٦ : ١٧ / ٥٥ : ٤ : ٥٦ : ٣ ، ٦ ، ٩ ، ١٢ ، ١٧ / ٥٧ : ١ ،
 ٤ ، ٧ ، ١٥ / ٥٨ : ١١ / ٣١٩ : ٢٩ : ٣٢٠ : ١
 ابن عمر (عبد الله) ١٠٣ : ٥

على الجندى ٢١٥ : ١٢

على عبد الرازق ٩٩ : ٤

على مبارك ٦٥ : ١ / ٦٦ : ٣ ، ٨ ، ١٣ / ٧٠ : ١٦ / ٧٥ : ٤ / ٨٩ : ٢ ، ٥

٢١٤ : ٥ / ٣٢٠ : ١١ ، ١٤ / ٣٢١ : ١١

عنتره ٤٦ : ٢٣ ، ٢٠٦ : ٥

عيسى (عليه السلام) ٣٨ : ٧ ، ٨٣ : ٥

- غ -

الغزالي (أبو حامد) ١٥٨ : ١٢ ، ٢٢٨ : ٢ ، ٢٢ : ٢٢

- ف -

الفارابي ٢١٨ : ٧ / ٢٢٤ : ١١ ، ١٣ / ٢٢٥ : ٩ ، ٢١ / ٢٢٨ : ٢٠

فتحى رضوان ٢١٥ : ١٢

فؤاد زكريا (دكتور) ١٧ : ١ ، ٣١٨ : ١

فيلون ٢٢٥ : ١٦

- ق -

ابن قيم الجوزية ١٤ : ٢٥ / ١٥ : ١ ، ٣ / ٣٠ : ٧ ، ١٢ / ١٦٠ : ١ ، ٥ ، ٦

١٦٣ : ١١ / ٢٢٨ : ٢ ، ٢٢ / ٢٣٤ : ٢١ / ٣١٧ : ٢٠

- ك -

كامل الشريف ١٠٨ : ١٨ ، ١٩

كليبر ٢١ : ٥

كليمان الإسكندري ٢٢٥ : ١٧

الكندى ٢٢٤ : ١١ / ٢٢٥ : ٩ ، ٢١ / ٢٢٨ : ٢٠

كلبلينج ٧١ : ١٧ / ٢٠٩ : ٥

كيسنجر ١٣٤ : ١٦

الكيلاني ٢٤ : ١٤

-ل-

لافونتين ٦٤ : ٨

لطف الله جحاف ٢٤ : ٣ ، ٨ / ٢١٣ : ١٠ ، ١٨ / ٣٢٦ : ١٢

لوجندر ٦٤ : ٧

-م-

المأمون ٢٨ : ١٩

الماتريدي ٢٢٧ : ٢٤

ابن ماجة ١١٩ : ٨

ماركس ١٢٤ : ١٦ / ١٤٣ : ١ ، ١٩ / ١٤٩ : ١٤

ماروت ١٥٨ : ٢٢

المازني ٢١٥ : ١٢

مالك (الإمام) ٨٨ : ٥ ، ١٧٣ : ٢٠

متى (ابن بشر) ٢٢٨ : ٢٠ ، ٢٤

متى (أبو بشر) ٢٢٧ : ١١

محب الدين الخطيب ٢١٥ : ١١

محسن (أحد شخصيات رواية) ٨ : ١٤

محمد جابر الأنصاري (دكتور) ١٠ : ١٨ / ١١ : ١٢ / ١٢ : ٣ ، ٢٠ / ١٣ : ٦

٢١٣ : ١٦ / ٢١٤ : ١٩ / ٢١٥ : ٥ ، ٨ ، ١٤ / ٣١٧ : ١٠ / ٣٢٦ : ١٤

محمد حسنين هيكل ١٢٧ : ١٣

محمد رشيد رضا ٨١ : ١٨

محمد شوقي ١٠٧ : ١٨ / ١٠٨ : ٢٢

محمد (صلى الله عليه وسلم) ٢٥ : ٦ / ٣٥ : ٦ / ٨٣ : ٥ / ٩٥ : ٢ /

١١٩ : ١٩ / ١٢٠ : ٢٠ : ٢٤٠ / ٥ : ٣١٩ / ٦ :

محمد عبده (الإمام) ١٧ / ١٧ / ٣١ : ١٠ : ٨١ / ١٧ : ٢٢ ، ٨٤ / ٨ : ٨٨ / ٢٠ : ٨٩ / ١ : ٢ ، ٦ ، ٨ ، ٩٤ : ٥ ، ١٠ ، ٢١ ، ٢٣ / ١٠٧ : ٤ : ١٧١ / ١٩ : ١٨١ / ١ : ٢٣٦ / ٩ : ٢٣٧ / ٢١ : ٣٢١ / ١١ : ١٩ ، ٢٣ : ٣٢٤

محمد عثمان (دكتور) ٢٠٠ : ١ :

محمد علي (باشا) ٢١ : ١٥ : ٢٦ / ١٧ : ٢٨ / ٢٠ : ٣٠ / ١٩ ، ٢١ / ٥٣ : ١٠ : ١٢ / ٥٥ : ٧ ، ٩ ، ١٤ ، ١٦ / ٥٨ : ١١ : ٥٩ / ٩ : ٦٠ / ١ : ٤ ، ١٠ : ٦٤ / ١٦ : ٨٤ / ١٧ : ٩٠ / ١ : ٢ : ١٠ ، ١٢٤ / ١٢ : ٢١٣ : ١١ ، ٢١٤ : ٤ ، ٦ ، ٩ / ٣١٩ : ٢ ، ٢٩ ، ٣٠ / ٣٢٠ : ٣ ، ٥ ، ١٤ : ٣٢٦ / ١٣ : ٣٢١

محمد علي علوية ١١ : ٣ : ٢١٥ / ٩ :

محمد الغزى ٢٥ : ١٤ :

محمد فريد ١٢٤ : ٣ :

محمد المغربي الجيلاني ٢٤ : ٩ :

محمود أمين العالم ٧ : ١ : ١٦ / ٢٤ : ٣١٧ / ٤ :

محمود طاهر ٩ : ١ :

المسيح ٣٤ : ١٧ :

مصطفى سعيد ٨ : ١٥ :

مصطفى كامل ٢٣ : ٢٦ ، ١٢٤ : ٣ :

معاذ بن جبل ١١٩ : ٨ ، ١١ :

معاوية ٢٨ : ١٨ :

معن زيادة ٢١٣ : ١١ ، ٢١٤ : ٣ : ٣٢٦ : ١٣ :

المنطقي (أبو سليمان) ٢٢٧ : ٧ / ٢٢٨ : ٢٣

ابن المنير ١٧١ : ١

المهدي ٥٧ : ١ / ٨٠ : ١٣ / ٩٥ : ٦ / ٢١٤ : ١٧

موسى (عليه السلام) ٣٨ : ٧ ، ٨٣ : ٥

ميشيل عفلق ١٠ : ٢٢

- ن -

نابليون ٢١ : ١٥ / ٥٤ : ٣ ، ٩ ، ١٧ / ٦٠ : ٢

النحاس (أبو جعفر) ٢٠٠ : ١٢

النووي (الشيخ ١٧١ : ١

- ه -

هاروت ١٥٨ : ٢٢

هارون الرشيد ٢٨ : ١٩

أم هاشم ٨ : ١٤

هانوتو ٩٢ : ٧

ابن الهمام ١٧١ : ٦

- و -

واد سوورث ١٢٧ : ١٧

ولي الدين العراقي ١٧١ : ٥

- ي -

يوسف كرم ٢٢٤ : ٨ ، ٢٠ / ٢٢٥ : ١٤ / ٢٢٦ : ٥

يونس عبد الأعلى ٢٠٠ : ١٠

فهرست الأعلام *

الكتاب الرابع

« ١ »

آدم (عليه السلام) : ٣٦٨ ، ٥٦٨

آرام : ٣٠٤

آرسين : ١١٧ ، ٣٩٧

آلان روب جرييه : ٣٩٥ ، ٣٩٩

آمنة : ٣٢

إبراهيم (عليه السلام) : ١٠ ، ٣٣ ، ٣٠٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٤ .

إبراهيم أصلان : ٨ ، ٤٣ ، ٤٤١ ، ٤٧٨ ، ٥٤١ ، ٥٤٥ ، ٥٤٧ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ،

٥٥٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٧ ، ٥٦١ ، ٥٦٣ ، ٥٦٨ ، ٥٦٩ ، ٥٧١ ،

٥٧٢ ، ٥٧٣ .

إبراهيم المصري : ٥

إبراهيم باشا : ٧٢

إبراهيم عبد القادر المازني : ٦

إيزودور : ٧٩

أبسن : ٣١٧ ، ٣١٩

ابن الأثير : ٣٢٥

ابن الحطيم : ٢٠٤

ابن الخياط : ١٨٦ ، ١٩٢

ابن المعتز : ٢٠

* في هذا الفهرست اكتفينا بذكر رقم الصفحة دون رقم السطر وذلك لتكرار بعض الأعلام في الصفحة الواحدة أكثر من مرة .

ابن إياس : ٣٣٤ ، ٣٥٨ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ،
٣٨١ ، ٣٩٣ .

ابن تيمية : ٦٧

ابن جهور : ٢٨٩

ابن زيدون : ١٦٧

ابن سعد : ٣٠

ابن سلام : ٣٨٦

ابن سهيل : ١٦٤

ابن سينا : ٣٨٩ ، ٤٠٨

ابن عربي : ٣٩٣

ابن هشام : ٢٠ ، ٣٢

أبو البقاء البغدادي : ٢٠١ ، ٢٠٢

أبو الحجاج الأبدى القضاعي : ٢٨٩

أبو الحسين بن جبير : ٢٨٩

أبو السعادات : ٢٤٢

أبو العلاء المعري : ٣٧٨

أبو الفرج الأصبهاني : ٣٥٦

أبو الهول : ٨٦

أبو بكر بن أضر الحصري : ٢٨٩

أبو بكر الصديق (رضى الله عنه) : ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤١

أبو بكر عزت : ١٥

أبو حيان التوحيدى : ٣٨٨

أبو ذر الغفاري : ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٢
أبو زيد السروجي : ٢٣٧ ، ٢٤٤ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ،
٢٧٨ ، ٢٩٩ ، ٣٢٠
أبو زيد الهلالي : ٥٤٧
أبو سفيان : ٨١ ، ٨٢
أبو نواس : ٢٤٧
أبو هريرة : ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٦١ ، ٣٦٣
أحمد الحوفي (الدكتور) : ٢٤٧
أحمد باشا الجزائر : ١٧٢
أحمد بن طولون : ١١٦
أحمد خيرى سعيد : ٤٣٣
أحمد شمس الدين الحجاجي (الدكتور) : ٥٥٠
أحمد ضيف (الدكتور) : ١٢٥ ، ١٣٣
أحمد عرابي : ١٥ ، ٧٩
أدلف : ٤١٣
إدوار الخراط : ٣٣٠
أدونيس : ١٥٧
أديب : ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ٥٧٦
أرجوان : ٣٩٣
أرسطو : ١١ ، ٣١٣ ، ٣٥٦ ، ٤٠٧ ، ٤٧٥ ، ٤٨٧ ، ٥٥٩
أركارديوس الرومي : ٧٢ ، ٧٤ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦
أرمانوسة المصرية : ٧٢ ، ٧٤ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥

إستجاس : ٢٩٢

إسحاق : ٣٠٤

أسخيلوس : ٣١٧ ، ٣١٩

أسد الدين ضرغام : ١٨١ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ١٨٩ ، ١٩٠

إسكندر ديماس : ٩٩ ، ١٥٧ ، ٣٢٦

إسماعيل (عليه السلام) : ١٠ ، ٣٣ ، ٤٨

أشعب : ١٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٣٣٥

أفلاطون : ٥٩ ، ١٣٦ ، ٣١٣ ، ٣٨٧

الإسكندر : ٣٨٨

الأصمعي : ٦٦

الألفي بك : ٣٢٨

ألبير كامى : ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٣٠٢

ألفريد فرج : ٧٨ ، ٤٣٨ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٢ ، ٤٨٤ ،

٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٥٠١ ،

٥٠٤ ، ٥٦٣

ألفونس : ١٠٣

أم أيمن (حاضنة الرسول صلى الله عليه وسلم) : ٣٤

أم كلثوم (رضى الله عنها) : ٤٢

أم كلثوم : ١٢٧ ، ١٦١

أم هاشم (رضى الله عنها) : ١٢٥

أمل دنقل : ٥٣٧

أميل جيبى : ٣٤١ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠

إميل زولا : ١٧ ، ٣٢٦ ، ٤٦٤ ، ٤٦٩

أمين بك : ٧٢ ، ٧٦

أمية : ٤٢

أنا كاريون : ١٣٦

أنيس ذكى : ٢٢٩ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣

أنيس منصور : ٣٩٤ ، ٣٩٦

أوباس : ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ .

أوزوريس : ٨٦ ، ٢١٧ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤

إيزاك : ٣٠٤

إيزيس : ٢١٧ ، ٤٧٣ ، ٤٧٤

إيلين : ١٣١ ، ١٣٢ ، ٢٢٨ ، ٥٧٦

إيهاب حسن : ٤١٢ ، ٤١٤

(ب)

بايرون : ٢٨٣

بحيرا (الراهب) : ٣٤

البخارى : ٣٣ ، ٥١٠

بديع الزمان الهمذاني : ٢٤٦ ، ٢٤٩ ، ٢٨٩

بركات بن إبراهيم بن طاهر القرشي : ٢٨٩

بركة الحبشية (جاريه) : ٣٤

بروست : ٣٠٢

برونيلدا : ٢٩٦ ، ٢٩٧

بروميثيوس : ٢٢٨

بشير الشهائي (الأمير) : ٧٢ ، ٧٦

بلزاك : ١٧ ، ٣٢٦ ، ٤٦٤ ، ٤٦٩

بنيامين (بطريك) : ٨٥

بول كلي : ٦٦ ، ٢٩٤

بيتهوفن : ١٣٦ ، ٣٣٧

بيجو (الخواجة) : ٥٢٤ ، ٥٥٧

بير كاردت : ٧٩

بيكاسو : ٣٢٥ ، ٥٥٥

بيكيت : ٢٢٨ ، ٣٠٢

(ت)

تبع : ١٧

تشنزي : ٢٩٢

تشمبرلين : ٣١٣

تشيكوف : ٢٢٨ ، ٣١٧ ، ٣١٩

توفيق الحكيم : ٦ ، ١٥ ، ٢٠ ، ٦١ ، ٦٦ ، ١٢٥ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ،

١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٥ ، ٢٧٨ ، ٣١٥ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ،

٣٣٣ ، ٣٣٥ ، ٣٧٨ ، ٤٤٠ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢

(ث)

الثعالبي : ٣٣

ثروت أباطة : ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠

ثمود : ١٧

(ج)

الجاحظ : ٢٤٦ ، ٣٣٥ ، ٣٣٤ ، ٣٥٦ ، ٣٩٦

الجبرتي : ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ١٧١ ، ١٧٦ ، ٣٢٨

جلديس : ٣٢٧

جرجيا : ٢٨٦

الجعبري : ٣٢٩ ، ٣٣٠

جلال الدين الرومي : ٣٨٨ ، ٣٩٤ ، ٣٩٦

جلال الدين بن خوارزم شاه : ١٩٦ ، ١٩٩

جلنار هانم : ١٩٦

جمال الدين الأفغاني : ٣٨٩

جمال الغيطاني : ٣٣٤ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٥ ، ٣٥٨ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ،

٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ،

٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ،

٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٦ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ،

٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ،

٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨

جمال بن عبد الله : ٣٨١ ، ٣٩٧ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦

جمال حمدان (الدكتور) : ٤٣٣

جميل بن معمر : ٢١٩ ، ٢٢٢

جوته : ٦٦ ، ٢٩٤

جورجی زيدان : ٦ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٢ ،

٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ،

١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٤ ،

١١٥ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٧٠ ، ١٨١ ،

١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٨ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠ ، ٤٩٩

جوزيف : ٣٠٤

جوهر الصقلی : ١٥

جون بارت : ٢٨١

جونيه : ٢٩٠

جياکومتی : ٢٨٣

جياکومو : ٢٩٧

جيب : ٢٠٩

جيتيه : ٢٢٨

جيكوب : ٣٠٤

جيمس جويس : ٣٠٢

جيزيله لیستر : ٣٩١

‘ح‘

الحریری : ٢٢٧ ، ٢٣٩ ، ٢٤٣ ، ٢٥٨ ، ٢٦١ ، ٢٧٠ ، ٢٨٧ ، ٢٨٩ ، ٢٩٢ ،

٣١١ ، ٣١٢

حسن إسماعیل : ٢٤٠

حسن أنور : ٣٧٠ ، ٣٧٦

الحسن بن علي (رضي الله عنه) : ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١

حسن محمود : ٥

الحسين بن علي (رضي الله عنه) : ١٥ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ،

٣٨٣ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٤٠٨ ، ٤٢٠

حسين فوزي (الدكتور) : ٥ ، ٤٣٣

حسين نصار (الدكتور) : ٧١ ، ٨٢

الحصري القيرواني : ٣٥٦

الحكم « ابن عبد الرحمن الناصر » : ١٠٧ ، ١٠٨

الحلاج : ٣٤٦ ، ٣٨٩

حلمي التوني (رسام) : ٣٩٨ ، ٤٠٠

حمدان (شخصية) : ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤

حواء : ٣٧٠

حي بن يقظان : ٢٠

« خ »

الخضر عليه السلام : ٣٨٧ ، ٤٠٧ ، ٤٤٦ ، ٤٤٨ ، ٤٩١ ، ٤٩٤ ، ٥٠٣

الخطيب البغدادي : ٢٤٦ ، ٢٤٧

الخطيب القزويني : ٢٤٦ ، ٢٤٧

خوارزم شاه : ٢٢

خورشيد باشا : ١١٩

« د - ذ »

دافید : ۳۰۴

دافید لودج : ۲۸۲ ، ۲۸۴

دانتی : ۶۶ ، ۳۷۸

داود (النبی علیه السلام) : ۳۰۴

دستویفسکی : ۲۸۳

الدسوقی فهمی : ۳۰۲ ، ۳۰۴

دلیلة : ۲۵ ، ۲۶ ، ۲۷

دنیا زاد : ۴۵۰

دون کیشوت : ۴۱۳ ، ۵۵۲

دی ساسی : ۲۹۲

دی فیروزی : ۱۳۶

دی موسیه : ۱۳۳

دیلامارس : ۳۰۱

« ر »

راسبوتین : ۱۱۵

الرسول (صلی الله علیه وسلم) : ۳۳ ، ۳۴ ، ۳۹ ، ۴۰ ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۴۵ ، ۴۶ ،

۴۸ ، ۳۸۹ ، ۴۲۰ ، ۵۷۲ ، ۵۷۳

رشدی صالح : ۵۰۹

رفاعة رافع الطهطاوی : ۲۱۱ ، ۵۴۶

رکت : ۴۹۲

رمسيس : ٢٩٧

روبرت موسيه : ٢٦

روبرت هنشنو :

روينسون : ٣٠٠ ، ٣٠١

رودريك : ٩٥ ، ١٠٣ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٣

روكانتان : ٤٦٥

ريحانة : ٣٤٧

« ز »

زبيدة : ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٨ ، ١٨٩ ، ٩ ، ٢١٦

الزيري : ٣٧٧

زرادشت : ٣٨

الزفراني : ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧٢ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٨١ ، ٣٨٦

زكريا الحجاوي : ٥٠٩

زكريا بن راضي : ٣٥٩

الزهراء (. جارية) : ١٠٦ ، ١٠٧

زمزم : ٣٢ ، ٣٣

زياد العربي : ٨٥

زينب (رضى الله عنها) : ١٤٦

الزنيى بركات : ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٦٥ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ،

٣٨١ ، ٣٨٦

زينو : ٧٩

« س »

سارتر : ١٤٥ ، ٣٠٢ ، ٣٣٦ ، ٣٤٦ ، ٣٧٣

ساروت : ٢٩١

ستانلى لين بو : ١٠١

ستيفن : ٢٨٣

سرجيوس : ١١٣ ، ١١٤

سعد بن أبى وقاص : ١٠٠

سعد زغلول : ٣٤٠

سعد مكارى : ٣٢٥ ، ٣٢٩ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣١ ، ٣٦١ ، ٤٣٩

سعيد الجهينى : ٣٥٩ ، ٣٦٧

سعيد عبده : ٥

سعيد عبد الفتاح : ٣٤١ ، ٣٤٩ ، ٣٥١

سرفانتس : ٤١٣

سفيفو : ٢٩١

السرقسطى : ٢٩

سلامة القس (مغنية) : ١٦١ ، ١٦٤

سلمون بن زقيل : ٢٨٩

سلمى جارية : ١٦٢

سليفان : ١٣٦

سليمان : ٤٦٥

سليمان الحلبي : ١٧٢

سليمان اليهودى : ١١٠

سليمان بن صرد : ٤١

سليمان فياض : ١٢٥

سميح القاسم : ٣٤٩

السندباد البري : ٧٥ ، ٨٧ ، ٣٠٥ ، ٣١٧ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٤٦ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ،

٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ،

٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٩٠ ،

٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ،

٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، ٥٢٥

السهروردي : ٢ ، ٣٢٩ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨

سوزان سونتاج : ٢٥٥

سيد قطب : ٤٣٨ ، ٤٤٠

سيده الملك : ٧٣ ، ٧٤ ، ٨٨ ، ١٨١ ، ١٨٢

سيزيف : ٢٢٨

سيف الدولة الحمداني : ١٥

سيف بن ذي يزن : ١٥

«ش»

شارل (الملك) : ٨٠ ، ٨١ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٦ ، ٩٠٠ ، ١٠٤ ، ١٦٠ ، ١١٠ ،

١١١ ، ١١٢ ، ١١٥ ، ١١٨ ، ١١٩

شارل شورك : ٢٩٠

شارلي شابلن : ٢٩٦

الشيخ شاكرو : ٤٠٩

شامبليون : ٥٥١

شاوړ : ١٨٢ ، ١٨٥ ، ١٨٦

شجاع بن شاوړ : ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٨ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥

شجرة الدر : ١٥ ، ٧٣ ، ١٨٣

شحاته عبيد : ٥

شرلوك هولمز : ٣٩٩

الشريشي : ٢٤٣ ، ٢٨٨ ، ٢٦٥ ، ٢٨٩ ، ٣٣٧

شكري محمد عياد (الدكتور) : ١٤ ، ١٣٥

شكري مصطفى : ١٥٧

شمس الدين (شخصية) : ٤٦

شمهورش : ٤٥١

شهر زاد : ٢١٦ ، ٢٨١ ، ٣٥٧ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٤ ،

٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠٩ ، ٥٢٦

شهريار : ٢١٦ ، ٣٥٧ ، ٤٥٠ ، ٤٥٤ ، ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٤٦٢ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ،

٥٢٦

شهير أحمد دكروري (الدكتور) : ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩

شوقي ضيف (الدكتور) : ٤٤٧

شيكسبير : ٩٩ ، ١٥٠ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٥٤٢ ، ٥٤٤ ، ٥٧٢

شيللي : ٢٨١

(ص)

صلاح الدين الأيوبي : ١٥ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ،

١١٦ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٩٠ ، ١٩٤

صلاح الدين الكلى : ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧

(ض)

ضرغام : ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٩١ ، ١٩٢

(ط)

طارق بن زياد : ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٣ ، ١١١ ، ١١٢

طاهر وطار : ٣٤٨ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٦

الطبرى : ٣٠ ، ٣٣٥ ، ٤٠٩

طسم : ٣٢٧

طه حسين (الدكتور) : ٦ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ،

١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٤٥ ، ٢١٠ ،

٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٣٢٥ ، ٣٣٥

طوارن شاه : ٧٣

الطيب صالح : ١٢٥ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤٥

(ظ)

الظاهر بيبرس : ١٥ ، ١٩٧

(ع)

عائشة عبد الرحمن القفاص (شخصية) : ٤٢٣ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٣٤

عبادة (جارية) : ١٠٧

عاد : ١٧

عاشور الناجي (شخصية) : ٤٦٨ ، ٤٦٩

العاضد : ١٨٦

عبادة بن الصامت : ٨٥

عباس خضر : ٥٠٩

عبد الحليم أفندي (شخصية) : ٥٢٧ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ،

٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦

عبد الحميد « السلطان » : ٧٣ ، ٧٩ ، ٩٢ ، ٩٣

عبد الحميد جودة السحار : ١٥ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ،

١٦٦ ، ٢٧٨ ، ٣٢٦

عبد الرحمن الإسكندري : ٤٣٣

عبد الرحمن الداخل : ٩٨٤١٥

عبد الرحمن الخميسي : ٥٠٩

عبد الرحمن الشرقاوي : ١٨٩

عبد الرحمن الغافقي : ٩٥ ، ١١٣

عبد الرحمن القس : ١٦٤ ، ١٦٥

عبد الرحمن الناصر : ١٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٠ ،

١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١١٣ ،

١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٦٠

عبد الله : ١٠٧

عبد الله بن عباس (رضى الله عنه) : ٣٩

عبد الله النديم : ١٥ ، ١٦

عبد الناصر « جمال » : ٦٢ ، ٣٤٠ ، ٣٨٠ ، ٣٨٢ ، ٣٨٩ ، ٣٩١ ، ٥٥٠ ،
٥٥١

عبد المحسن طه بدر (دكتور) : ٦ ، ١٤ ، ٣١٥

عبد المطلب : ٣٢ ، ٣٣

عبد الملك المعافى : ١٦٣

عبد جبير : ٣٠٥ ، ٤٣٨ ، ٤٤١

عبيد بن شربة الجرهمي : ٣٣٥

عثمان أغا : ١٧٦

عثمان بن عفان : رضى الله عنه : ٣٧ ، ٤٠ ، ٤١

عدنان : ٣٣

عروة : ٢٦٠

العزیز : ٥٠

عطية « الشيخ » : ٣٧٠ ، ٣٧٢

عفراء : ٢٦٠

عقيل بن عطية : ٢٨٩

علاء الدين : ٢٢٩ ، ٣٣٠

علاء الدين أبى الشامات : ٤٥٨

على (الإمام كرم الله وجهه) : ٣٧ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢٠

على أحمد باكثير : ١٦١ ، ١٦٥ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ، ١٩٠ ،

١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ،

٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٧٨ ، ٣٣٦

على الجارم : ٨٦ ، ٩٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ،
١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٧ ،

٣٢٦

على الحمامى : ١٧٦

على الحوات (شخصية) : ٤٨٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥

على الزبيق : ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٥٠٩ ، ٥٤٣ ، ٥٦٩

عماد الدين : ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨

عمارة (شاعر يمني) : ١٨١

عمر بن الخطاب (رضى الله عنه) : ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤١

عمر بن عبد العزيز (رضى الله عنه) : ٣٥

عمر مكرم : ١٥ ، ٣٢٨

عمرو بن العاص : ٧٢ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ١٠٠

عز الدين بن عبد السلام : ١٩٧ ، ٣٢٩

عتبلى سوس (دكتور) : ٤٠٢

عترة بن شداد : ٥٧٥

عيسى (عليه السلام) : ٢٩٨ ، ٣٠٤

عيسى بن هشام : ٣١١

عيسى عبيد : ٥

غانم المقدس : ١٩٦

الغزالي (الإمام) : ٣٤٦ ، ٣٨٧ ، ٤٠٨

غيطشة : ١٠١ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٣

(ف)

فاجسر : ١٣٦

فاروق خورشيد : ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٢٥ ، ٥٠٩

فاروق عبد القادر : ٣٩٣

فاطمة الزهراء (رضى الله عنها) : ٤٠

فاطمة العرة (أم على الزبيق) : ٧٥

فانتوردى بارادى : ٢٩٢

فانون : ٣٣٦

فاوست : ٢٢٤

فاليريا : ٣٩٤

فتحي السرنجاوى (الدكتور) : ٤٠٢

فتحي غانم : ١٢٥

فرجينيا وولف : ٤٧ ، ٣٠٢ ، ٣٩١

فرح أنطون : ٦

فرعون : ٤٩

فلورندا : ٩٩ ، ١٠٣ ، ١١٣

فولتير : ١٣٦ ، ٣٥٠

فولكنر : ٣٠٢ ، ٤١٢ ، ٤١٤

فياسكونتى جانتى : ٣٦٠

فيركور : ٣٥٠

فيروز : ٣٥٠

« ق »

قبطان باشا : ٣٢

قدرى : (الأسطى) : ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٥٦ ، ٥٦٢

قطر : (السلطان) : ١٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٩

قيس : ٢٤٧

« ك »

كارل روسمان : ٢٩٦ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١

كارمن : ١٣٦

كازنتراكس : ٥٥

كافكا : ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٢٩٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ،

٣٠٣ ، ٣٢٠ ، ٣٩٨ ، ٣٨٣ ، ٣٩٩ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٤ ، ٥٥٧

كافور الأخشيدى : ٤١٠ ، ٤١٢

كامل كيلانى : ٥٢٤ ، ٥٤٥

كليبر : ١٧١ ، ١٧٢

كوكتو : ١٣٦

« ل »

لبيرانديلو : ٣١٧ ، ٣١٩

لذريق : ١٠١ ، ١٠٢

لورا : ١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ٣٩١ ، ٣٩٥

لورد بيرون : ٢٣٣

لونارد ميشيل : ٣٨٢

لويس عوض : ٥٥٠

ليلي : ٣٤٧ ، ٣٩٥

لينين : ٤١٢

« م »

ماجد صالح السامرائي : ٣٣٤

مارسيل بروس : ٢٩١

ماركس : ١٣٦ ، ٢٨٣

ماركيوز : ٣٠١

ماري : ٣٠٤

ماريت : ٧٩

ماكث : ٥٤٣

ماكس برود : ٢٩٧

المتنبى : ١٥ ، ١٦٧ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ،

٤١٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٣ .

مجيد طوييا : ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠

محمد إقبال : ٦٦ ، ٣٧٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩

محمد البساطي : ٥٥٣ ، ٥٧٥

محمد التهامي : ٦٦

محمد المنسي قنديل (ذكتور) :

محمد أنور السادات : ١٥ ، ٣٤٠

محمد بن عبد الملك بن أبي عامر :

محمد جبريل : ٣٥٣ ، ٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ،

٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ،

٤٢٦ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣

محمد حسن الزيات (الدكتور) : ١٢٧ ، ٢١٠ ، ٤٢٩

محمد سعيد العريان : ٣٢٥

محمد عبد الحليم عبد الله ٧٦

محمد عبد الوهاب : ١٢٧

محمد علي باشا : ١٥ ، ٢٩ ، ٧٢ ، ١٧١ ، ٣١١ ، ٣٢٨

محمد غنيمي هلال (الدكتور) : ٢٣٩ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢

محمد فريد أبو حديد : ٣٣٦

محمد كريم : ١٧١

محمد كامل حسين (الدكتور) : ٤٢٩

محمد مستجاب : ٣٠٥ ، ٣٣٤ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤١٤

محمود العسال (شخصية) : ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨

محمود المسعدى : ٣٤١ ، ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٥٢ ، ٣٦١

محمود تيمور : ٥ ، ١٤٩ ، ٣٧٠ ، ٤٩٦ ، ٤٩٥ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦

محمود طاهر لاشين : ٥ ، ٦ ، ١٢٣ ، ١٤٦ ، ٣٢٦ ، ٣٧٠ ، ٣٣٨ ، ٤٣٣ ،

٤٣٨ ، ٥٤٦ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦

مخالي (الخواجة) : ٥٢٤

مدحت باشا : ٩٢ ، ٩٣

مراد بك : ٢٩

مراد (الدكتور) : ٣٣٤ ، ٣٥٦ ، ٣٥٨ ، ٣٦١

مرسوم شريف : ٣٥٩

مريم (عليها السلام) : ٣٠٤

المستنصر بالله : ١٦٣

المسيح (عليه السلام) : ٥٥ ، ١١٤ ، ١٢٤ ، ٣٨٩ ، ٤٢٩

مصطفى الشكعة (الدكتور) : ٢٤٧

مصطفى سعيد (شخصية) : ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤

مصطفى كامل : ٣٨٧ ، ٣٨٨

مصطفى لطفى المنفلوطى : ٧٦ ، ٣٠٤ ، ٣١٣ ، ٣٧٨ ، ٥٤٦

معاوية بن أبى سفيان : ٣٦ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١

المعتصم : ٢٠٥

المعتضد : ١٦٩ ، ١٧٠

المعتمد بن عباد : ١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٧٠

معروف الإسكافى : ٧٤ ، ٧٥ ، ٢٩٧ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٥٢ ، ٤٥٤ ، ٤٥٩ ،

٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٥ ، ٥٠٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٤ ،

٥٣٤ ، ٥٣٨

مفيسيتو فوليس : ٤٦٥

المقرى : ١٦٣

المقوقس : ٧٤ ، ٨٥

المنصور أبو عامر : ١٦١

المنصور بن أبى عامر : ١٦٤

المهدى : ١٥ ، ٧٢ ، ٧٩ ، ٤١٨ ، ٤٢٠ ، ٤٢٦

المهدى (السودانى) : ٣٨٩

موسى (عليه السلام) : ٤٤ ، ٣٠٤ ، ٣٤٧ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٤٤٦ ، ٤٤٨ ،

٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٩١ ، ٤٩٤

موسولبنى : ١٣٦

مولير : ٣١٧ ، ٣١٩

المولحى : ٢١٧ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣٧٨ ، ٥٤٦

ميرسول : ٤٦٥

ميمون القداح : ٢٠١

مينو : ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٤

« ن »

نابليون بوناپرت : ١٧١ ، ١٧٢

ناتالى ساروت :

نجم الدين أيوب : ٧٣

نجيب الكيلانى : ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٦

نجيب محفوظ : ١٧ ، ٢٠ ، ٤٠ ، ٦٦ ، ١٨٩ ، ٢٧٨ ، ٣٢٦ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ،

٣٣٨ ، ٣٤١ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٤ ، ٤٣٩ ، ٤١٩ ، ٤٤٠ ،

٤٤١ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٢ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ،

٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ،

٤٧٤ ، ٤٧٦ ، ٤٧٩ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٩٥ ، ٤٩٧ ،

٥٠٣ ، ٥٥٣ ، ٥٧٣

نعمان عبد الحافظ (شخصية) : ٣٠٥ ، ٤١٠ ، ٤١٢ ، ٤١٣

نوح : ٣٧٨

نور الدين : ٨٧ ، ٨٩ ، ٥٥٠

نيتشه : ١٣٦ ، ٣٨٣ ، ٣٨٩

نيرفال : ٢١٢ ، ٤٨٩

نيكلسون : ١٧٧

(هـ)

هارون الرشيد : ٢٦٥

هاملت : ٣١٧ ، ١٣٨

هرقل : ٧٤ ، ٨٢

هكسلى : ١٣٦

الهمدانى : ٣٢٥

هيجل : ٢٨٣ ، ٤٣٩

هيراقليدس : ٢٨٣

هيكل (الدكتور) : ٥ ، ٦ ، ٣٢٥ ، ٣٥٠

هيلادىك : ٢٨٣

هيمنجواى : ٤١٢ ، ٤١٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٩٠ ، ٤٩٢ ، ٤٩٤

(و)

والتر سكوت : ٩٩ ، ١٥٧ ، ٣٢٦

وردان : ٨٥

ورد خان : ٤٤٥ ، ٤٤٧

ورد سورث : ٢٨٣

الوليد بن يزيد : ١٦٢ ، ٣٤٧

وهب بن منبه : ٣٣٥

ويلسون : ٣٠٢

ويلكنس : ٧٩

« ي »

يحيى الطاهر عبد الله : ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٧٨ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ ،

٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٤ ، ٥١٥ ،

٥١٦ ، ٥١٩ ، ٥٢١ ، ٥٢٣ ، ٥٢٤ ، ٥٢٥ ،

٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٨ ،

٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٥٦

يحيى حقي : ٦٦ ، ١٢٥ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ٣٦١ ، ٣٦٣ ، ٥١٩

يزيد بن معاوية : ٤٠

يورجز : ٢٨١ ، ٢٨٢

يوسف (عليه السلام) : ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٢٤١

يوسف إدريس : ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٧٣ ، ٥٥٧

يوسف الشاروني : ٣٣٠

يوسف النجار : ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٧٣

يعقوب (النبي عليه السلام) : ١٢ ، ٣٠٤

يعقوب اليهودي : ١٠٣ ، ١١٩

يونس (النبي عليه السلام) : ٤٧٨ ، ٤٨٤ ، ٤٩٤

يونسكو : ٣٢ ، ٣٠٢

يوليان (حاكم سبتة) : ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١١٢

الفهرست العام

الموضوع	الصفحة
الاهداء	٣
المقدمة	٥
الفصل الأول :-	
عودة التراث : طرف أول	٢١
الفصل الثاني :-	
تغريب التراث : طرف ثان	٦٩
الفصل الثالث :-	
بين التراث والتغريب : تنازع الطرفين	١٢١
الفصل الرابع :-	
النزعة التوفيقية ١/	١٥٥
الفصل الخامس :-	
النزعة التوفيقية ٢/	٢٠٥
الفصل السادس :-	
الشكل الأصيل : تصالح الطرفين	٢٣٥
الفصل السابع :-	
الشكل التاريخي وعنصر الزمان	٣٢١
الفصل الثامن :-	
الشكل الشعبي وعنصر المكان	٤٣٣
الخاتمة	٥٧٣

الموضوع	الصفحة
فهرست الموضوعات	٥٧٧
المصادر والمراجع باللغة العربية	٥٨٧
المصادر والمراجع باللغة الانجليزية	٦٠٩
فهرست الأعلام :-	
الكتاب الأول	٦١٣
الكتاب الثاني	٦٣٥
الكتاب الثالث	٦٥٧
الكتاب الرابع	٦٦٩
الفهرست العام	٦٩٥

من مؤلفات الأستاذ الدكتور عبد الحميد إبراهيم

- قصص الحب العربية :
- الطبعة الأولى سنة ١٩٦٦ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨ م
- من قصص العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٧
- قصص العشاق النثرية : دراسة فى التراث القصصى .
- الطبعة الأولى سنة ١٩٧٢ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٨
- القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ .
- الأدب وتجربة العبث : الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣
- القصة اليمنية المعاصرة . الطبعة الأولى سنة ١٩٧٧ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦ م
- ألوان من القصة اليمنية المعاصرة .
- الطبعة الأولى سنة ١٩٨١ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٥ م
- الوسطية العربية (٦ أجزاء) :-
- الكتاب الأول : المذهب ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٠
- الكتاب الثانى : التطبيق ، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦ م
- الكتاب الثالث : نحو وسطية معاصرة ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩١
- الكتاب الرابع : نحو رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥
- الكتاب الخامس : حلم ليلة القدر : رواية عربية ، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥
- الكتاب السادس : القرآن الكريم والمذهب الوسطى (تحت الطبع)
- المسرح المصرى بين ثلاثة أجيال : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢
- القصة القصيرة فى الستينيات :-
- الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٨

- القصص القصيرة فى السبعينيات :
- الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤ ، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧ م
- لقطات : ألان روب جرييه (ترجمة) : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ م
- الرعشة الأولى وهؤلاء الأدباء : -
- الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦ ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٩٤ م
- مقالات فى النقد الأدبى (١٥ جزءا) : -
- الجزء الأول سنة ١٩٨٨ ، الجزء الخامس عشر (تحت الطبع) .
- قاموس الألوان عند العرب : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩ .
- نقاد الجدل وموت القارئ : الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥
- نواذر الحب والحكمة : سلسلة من تراثنا القصصى العدد الأول سنة ١٩٩٥ م
- الرواية العربية والبحث عن جذور (تحت الطبع)
- الرواية العربية والبحث عن شكل (تحت الطبع)
- القصص القصيرة والبحث عن شكل (تحت الطبع)
- التراث القصصى عند العرب (تحت الطبع) .
- الأدب المقارن من منظور الأدب العربى (تحت الطبع) .
- مشاهد وشواهد (تحت الطبع) .
- قال لقمان لابنه (تحت الطبع) .
- من أوراق طه حسين : الجزء الأول (تحت الطبع) .
- حوار مع .. : الجزء الأول (تحت الطبع) .

١٩٩٥ / ١٠٢٠٣	رقم الإيداع
ISBN 977-02-5133-X	الترقيم الدولي

٣ / ٩٥ / ٣٧

طبع مطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب يتابع مسيرة الفن الروائي ، وهو يقترب من رؤية حضارته ، ويرصد علامات بارزة في هذا الطريق ، قد ينجح فيها هذا الفن في استيعاء المضمون التاريخي مرة ، أو بالتعبير عن الشكل التاريخي ثانية ، أو في الجمع بين المضمون والشكل في رؤية متسقة ومتكاملة .

وإذا كان الكتاب الثالث من مشروع « الوسطية العربية » يرهص بوسطية معاصرة ، فإن هذا الكتاب الرابع من الوسطية العربية يشرب فن روائي ، يتخلص من قبضة الشكل الأوربي ، ويرنو نحو شكل أصيل ، يحمل بصمة تاريخه ، ويعكس أنفاس الإنسان العربي .

